



CD-622/624 STEREO

digital

JEAN SIBELIUS

The Seven Symphonies • Kullervo



Jorma Hynninen • Karita Mattila • Laulun Ystävät Male Choir
Gothenburg Symphony Orchestra
Neeme Järvi

SIBELIUS, Johan (Jean) Julius Christian
(1865-1957)

The Seven Symphonies • Kullervo

Gothenburg Symphony Orchestra
(Göteborgs Symfoniker)
Neeme Järvi, conductor

BIS-CD-622 STEREO

Total playing time: 77'10

Symphony No.1 in E minor, Op.39 (Breitkopf) **38'36**

- | | | |
|-----|---|-------|
| [1] | I. <i>Andante, ma non troppo — Allegro energico</i> | 11'14 |
| [2] | II. <i>Andante (ma non troppo lento)</i> | 9'47 |
| [3] | III. <i>Scherzo. Allegro</i> | 5'13 |
| [4] | IV. <i>Finale (Quasi una Fantasia). Andante — Allegro molto</i> | 12'08 |

Symphony No.4 in A minor, Op.63 (Breitkopf) **37'50**

- | | | |
|-----|--|-------|
| [5] | I. <i>Tempo molto moderato, quasi adagio</i> | 12'04 |
| [6] | II. <i>Allegro molto vivace</i> | 4'50 |
| [7] | III. <i>Il tempo largo</i> | 10'56 |
| [8] | IV. <i>Allegro</i> | 9'42 |

BIS-CD-623 STEREO

Total playing time: 76'17

Symphony No.2 in D major, Op.43 (Breitkopf) **41'52**

- | | | |
|-----|-------------------------------------|-------|
| [1] | I. <i>Allegretto</i> | 8'48 |
| [2] | II. <i>Tempo andante, ma rubato</i> | 13'54 |
| [3] | III. <i>Vivacissimo —</i> | 5'57 |
| [4] | IV. <i>Finale. Allegro moderato</i> | 12'59 |

Symphony No.5 in E flat major, Op.82 (WH) **33'39**

- | | | |
|-----|---|-------|
| [5] | I. <i>Tempo molto moderato — Allegro moderato</i> | 13'53 |
| [6] | II. <i>Andante mosso, quasi allegretto</i> | 10'10 |
| [7] | III. <i>Allegro molto</i> | 9'23 |

BIS-CD-624 STEREO

Total playing time: 78'27

Symphony No.3 in C major, Op.52 (Lienau)

29'14

- | | | |
|-----|---|-------|
| [1] | I. <i>Allegro moderato</i> | 10'17 |
| [2] | II. <i>Andantino con moto, quasi allegretto</i> | 9'41 |
| [3] | III. <i>Moderato — Allegro (ma non tanto)</i> | 9'01 |

Symphony No.6 (in D minor), Op.104 (WH)

27'25

- | | | |
|-----|----------------------------------|------|
| [4] | I. <i>Allegro molto moderato</i> | 8'05 |
| [5] | II. <i>Allegretto moderato</i> | 6'02 |
| [6] | III. <i>Poco vivace</i> | 3'44 |
| [7] | IV. <i>Allegro molto</i> | 9'15 |

[8] **Symphony No.7 in C major, Op.105** (WH)

20'45

BIS-CD-313

Total playing time: 68'49

Kullervo, Op.7 (Breitkopf)

68'49

- | | | |
|-----|---|-------|
| [1] | I. Introduction. <i>Allegro moderato</i> | 11'41 |
| [2] | II. Kullervo's Youth. <i>Grave</i> | 13'41 |
| [3] | III. Kullervo And His Sister. <i>Allegro vivace</i> | 23'02 |
| [4] | IV. Kullervo Goes To War. <i>A la marcia</i> | 10'06 |
| [5] | V. Kullervo's Death. <i>Andante</i> | 9'18 |

Karita Mattila, soprano ([3])

Jorma Hynninen, baritone ([3])

Laulun Ystävät Male Choir ([3], [5])

Symphony No.1 in E minor, Op.39

Sibelius's *First Symphony* (1898) begins with a long clarinet solo accompanied by distant vibrations from the timpani. The descending melodic line suggests a Karelian mourner's lament after which one seems to hear a series of sighing motifs, separated by pauses. But the melody then rises in a broad arch and dips like a wounded bird in flight, before fading and disappearing in a primeval mist.

The *First Symphony* has something mythical about it, perhaps a faint reminiscence of *Kullervo*, composed seven years earlier. 'A tragedy in music', as it was characterised by one critic after it had been performed under Felix Weingartner in Berlin. But the characters of the drama have been assimilated into the symphonic structure and the themes remain as their memorial — to borrow a metaphor coined by the anti-Sibelian Theodor W. Adorno with reference to Mahler.

The apparently independent introduction contains the germ of many motifs, giving rise for example to the brilliant main theme in the violins and the twittering theme of the flutes in parallel thirds. The dreamy second subject is in turn related to the main theme — another example of the constant metamorphosis of themes in Sibelius's symphonies.

The composer himself conducted the first performance of the work in Helsinki in April 1899. Two months earlier the so-called February manifesto had been proclaimed, the first stab directed by the Tsarist régime at Finland's autonomy. Sibelius had actually begun composing the symphony a year earlier in Berlin, and it does not appear to reflect any spirit of protest. This was not the case with the *Song of the Athenians* to Rydberg's text, a tribute to the hopeless struggle of heroes, which the composer created expressly for his concert of his own works.

The Helsinki critics, like their colleagues in Stockholm a year later, found elements of Tchaikovsky in the *First Symphony*. Sibelius himself commented: 'I do know that there is much in that man that I also have.' The critics were probably referring to the harmonic sequence that appears at the apotheosis of the main theme in the first movement. A dominant chord of the ninth with a suspension resolves into the tonic over a pedal point at the third. This harmonic sequence gives all the movements of the *First Symphony* a sense of yearning and gradually became a distinguishing mark of Sibelius's harmony. He first used it in a string trio from the spring of 1889, his last student year in Helsinki. The same chord provides colour to the trio in the second movement of Tchaikovsky's *Sixth Symphony*, and also to the themes in oriental style of the young Russians — particularly Rimsky-Korsakov, Balakirev and Borodin.

The mood of the *Andante* could be well described by a line from the poet Bertel Gripenberg: 'O blue nights in the park of our youth'. The main theme has a fragile poetry which is later transformed into dark passion as it is woven into the chromatic progression of the woodwind. A contrast is provided by a simple, utterly Finnish-sounding melody introduced by the bassoons in canon. Behind the *Scherzo* is a glimpse of Bruckner's profile, as engraved on Sibelius's memory from nine years earlier when he had heard a first performance of Bruckner's *Third Symphony* in Vienna in 1890, in the presence of the composer and under the baton of Hans Richter. The pounding rhythm is Brucknerian but the main subject rumbling forth in the timpani in the Myxolydian mode has an almost shamanistic character. The ominous shadow of Tapio, the forest god, falls for a moment over the idyll of the middle section to the sounds of a ghost-

like *crescendo* from the harp and the rolls of the bass drum.

At the beginning of the finale, the clarinet motif emerges from the primeval mists of the introduction. It now rings with pathos in the violins, between roars from the brass. The main subject rushes on hell-bent but gives way to the lyrical second subject in the strings. Nowhere does the harmonic seal of the symphony sound with such desperate pathos, nowhere do the strings generate such passion. Sibelius says farewell to the *Kalevala* romanticism of the nineties, to the jugend period and to his own youth. In the final bars, the tragic element takes command and after the orchestra's unavailing revolt against an inexorable fate — perhaps by analogy with Tchaikovsky — the symphony ends with two resigned *pizzicato* chords.

Symphony No.2 in D major, Op.43

In the second symphony (1901-02) there occurs a definitive change in Sibelius's symphonic mood. The mists inspired by the mystical *Kalevala*, the modal colouring and the mysterious lighting, the frenetic shamanism of the nineties give way to a clearer atmosphere and a softer light which gives the contours more charm. The themes are almost classically balanced and malleable.

This is not true of all the movements of the symphony. Particularly the second movement (*Tempo andante, ma rubato*) and the finale's subsiding group of themes retain much of the brooding tragedy of the earlier works. Sibelius is Janus-like, looking in two directions at once. On the one hand he is looking back to what was and on the other he is looking forward towards his idol Ludwig van Beethoven, who of all composers gave him the strongest impulses towards an expansion and renewal of symphonic

form. But although the *Second Symphony* was written at a transitional period of Sibelius's career as a composer, it is one of his most monumental works.

The two different thematic types, which leave their mark on the work's structure, appear both as unifying factors and as factors creating tension. In the opening of the first movement itself we notice the gradually rising chord in the strings in which the individual notes are repeated. The woodwind reply with a falling chordal motif. The violins' ensuing unison monologue and in particular the final theme illustrate the second thematic type. The tune starts on a drawn-out note which extricates itself from a fast quaver figure followed by a drop of a fifth. Most of the themes in the symphony can be placed either among the first or the second type.

The exposition of the first movement departs from the classical pattern in that the three themes presented do not seem to be definitively stated but appear rather as ideas with great potential for development. It is indicative that experts cannot agree as to which of the three themes is the second subject, the 'second' or the 'third'. This is equally true of Ludwig van Beethoven's gigantic *Hammerklavier Sonata*, Op.106.

In the development the thematic ideas give off new shoots and are combined with great ingenuity in many climaxes until a full synthesis of the thematic material of the exposition is achieved. In this mighty culmination it becomes clear that all of the thematic material has arisen from a single basic idea. In order to shorten the recapitulation Sibelius contrasts various motifs contrapuntally — a device which further heightens the musical texture's innate dynamics.

Sibelius composed the second movement, *Tempo andante ma rubato*, in Rapallo in the spring of 1901.

He used to spend all day in a mountain-hut 'surrounded by a most interesting garden — flowering roses, camellias, almond trees...' Influenced by such romantic writers as Amiel and the Swede, Törneros, he was seized by a ghostly mood and jotted down on his music-paper: 'Don Giovanni. Sit in the twilight in my palace, a guest (the statue) comes in. I ask more than once who he is. — No answer. I try to amuse him. He remains silent. Finally the stranger starts to sing. Then Don Giovanni recognizes who he is.' On the next page he sketched the principal theme of the *Andante* with the accompanying words: 'In the enchanted garden when Don Giovanni is away.' On the journey home he stopped at Florence and noted down a new motif which he called 'Christ'.

The question arises: is it right, on the basis of these notes which we happen to know about, to conclude that the dramatic *Andante* portrays the fight between the statue in Don Giovanni and Christ, the forces of death and life? The answer must reasonably be negative. The path from such a literary-religious notion to the final score can be long and in this process of sublimation much can happen.

One would rather find in this movement a symphonic tension between two opposing elements: on the one hand the gloomy first subject played by two bassoons; on the other hand the second subject in Lydian F sharp major played by muted strings.

The death theme in Aeolian D minor proceeds mercilessly, suffocating the prayer for reconciliation of the strings. When finally the human soul is lying there, crushed and hopeless, the second subject sounds in the distance, radiating the soft light of the Lydian fourth. In the recapitulation this light has gone out. Death seems to have established his rule.

The *Scherzo* seems like a symphonic counterforce, vibrant with vitality. One's thoughts

return to the contrast between the funeral march and the scherzo in Ludwig van Beethoven's *Eroica* symphony. But while the trio of Ludwig van Beethoven's scherzo rings out like a hunting call, Sibelius writes a trio, *Lento e suave*, which starts with no less than nine repetitions of the same note with a following drop of a fifth and finally a Sibelian triplet. This is a nature-idyll in the spirit of Bruckner, as expressed in the scherzo of Bruckner's *Seventh Symphony*. Sibelius introduces his trio with five beats on the timpani with a *diminuendo* from *p* to *ppp*. Bruckner lets his timpani mark a dotted rhythm somewhere between Ländler and Waltz.

Having repeated both sections of the scherzo, the composer builds a bridge out of the oboe theme's chordal motif and a contrapuntal descending theme which join the scherzo directly to the finale. The two movements are not welded together into a new formal element but the thematic continuity is maintained since the first subject of the finale grows out of the chordal motif. The first subject's festive character, trombone fanfares and a fiery trumpet motif denotes the movement's character of a heroic nineteenth century finale as exemplified most typically by the finale of Ludwig van Beethoven's *Fifth Symphony*. Sibelius shows himself here less as a symphonic theorist than as an *al fresco* painter. The various sections of the sonata form are spaciouly done and flow past like the pictures in a moving view. The melodic outlines are drawn in broad strokes. The second subject is played by the woodwind over a flowing ostinato in cellos and violas. The 'sonorous monotony', the ostinato accompaniment and the introductory pedal on the mediant in B minor (later the key veers into F sharp minor) point back to Sibelius's earlier archaic musical world, for example *En saga* [BIS-CD-295]. The fanfare-like final theme

and its *pizzicato* continuation crown the finale's monumental paths.

The development consists of a contrapuntal study — with a little too much emphasis on 'study' — and finishes with a climax like that in the bridge linking scherzo and finale. In the recapitulation the second theme's ostinato background is driven to ecstatic heights. Suddenly the melody throws aside its minor-key cloak and stands before us in the shining array of D major. The final theme thunders forth *ff*, *pesante*, and in the coda the first subject's rising chordal motif is developed into a chorale-like conclusion which is suggestive of something definitive and irrevocable.

Sibelius conducted the *Second Symphony* and two lesser works on 8th, 10th, 14th and 16th March 1902 and each concert was sold out. Never before had a new orchestral work achieved such success in Finland.

In an article after the première Robert Kajanus described the *Second Symphony* as a musical projection of the current political situation: 'The *Andante* acts as the most overwhelming protest against all the wrongs which threaten in our time to deny the sun its light and our flowers their scent... [The scherzo] gives a picture of hurried preparations. Everyone does his bit, every fibre vibrates, the seconds denote a longer period of time. What is causing this hurrying one seems to grasp from the contrasting trio with its oboe motif in G flat major which with its warm devotion tells us what is at stake... [The finale] reaches a triumphant conclusion which wakes in the listener a vision of a bright and confident future.'

Kajanus's article was not inspired by Sibelius but was the result of his own imagination. This is apparent from the correspondence between Sibelius and Carpelan which also involved the Swedish patron

Tamm, who had paid for Sibelius's trip to Italy. Carpelan sent Kajanus's article to Tamm and received this answer: 'It does not matter whether Sibelius was thinking of other things. It is clear that the feelings are so deep and strong that these things can be found in the music. What jumps out is pure vitality... it fetches its strength from a wider area than that which is clear in the mind of the creator.'

Carpelan told Sibelius of the reply and praised Tamm's perspicacity: 'It is as though he thought that you thought differently of your symphony than does Kajanus — which is indeed true.'

Obviously Sibelius had initiated Carpelan into the mysteries of his composition and told him something of the symphony's background. But it is typical of him that he did not give Carpelan an exact answer but contented himself with the rather vague comment: 'The perspicacious Tamm is right about the mind of the artist. There is a funny thing about this. There are more things in heaven and on earth Horatio than philosophy ever dreamt of.'

Symphony No.3 in C major, Op.52

'The crystallisation of thought from chaos.' Thus Sibelius characterised the finale of his *Third Symphony* at a guest appearance in Moscow in 1907, the year in which the work was completed. In the very first thematic group we glimpse a falling syncopated interval — a diminished fourth — woven into the texture, but clamouring for attention. It vanishes, to reappear shortly with increasing urgency and grow organically into a broad hymn-like final theme.

But Sibelius's remark about the crystallisation of thought may have a deeper meaning and refer to a general stylistic transformation extending to all of the movements. In the *Third Symphony* he finally emerges from the mythical gloom of runic song and

moves uncompromisingly to a neo-classicism already anticipated in the first and third movements of the *Second Symphony*.

And yet the *Third Symphony* is not concerned with the neo-classicism or more accurately the neopianism realized by Debussy in *Sarabande* and *Toccata*, or later by Ravel in *Le Tombeau de Couperin*. The refined, psychologically complex pastiches of the impressionists were, in the final analysis, alien to Sibelius. He came closer to what his friend Busoni defined as 'junge Klassizität'. This referred to Sibelius's ability to 'control, refine and exploit all the advances made during earlier experiments and incorporate them in solid and beautiful forms.' Like the *Sixth Symphony* later, the *Third Symphony* is to a great extent music for strings and woodwind. Both groups of instruments shine in extended passages of semiquavers. The brass are used quite sparingly, except in the last climax of the finale. As in the *Second Symphony* the harp, that typically Romantic instrument, is omitted. Following the composer's own recommendation, the strings should consist of twelve first and twelve second violins, eight violas, eight cellos and eight double basses. 'As you see, my low strings again,' wrote Sibelius to his publisher, Robert Lienau.

First movement: *Allegro moderato*. The main key of C major might well stand as a symbol for the 'junge Klassizität' towards which the symphony tends. When Robert Kajanus conducted the symphony in Paris in 1920 a critic remarked: 'Nowadays only God composes in C major.' God — and, he might have added, Stravinsky. But Sibelius's C major is not, any more than Stravinsky's, in the conventional mould. The march-like main theme of the first movement begins in quintessential C major, but soon acquires a modal colouring with a Mixolydian B flat instead of

the leading note of B and a Lydian F sharp instead of F. This type of scale is often called the Bartók scale. The song-like second theme, with its nostalgic relation to Sibelius's nineties style, is given by the cellos, not as might be expected in the dominant key of G major, but in B minor.

The strings begin an uninterrupted semiquaver figure, against which the final theme is announced by the woodwind. The final group ends with a unison rising scale in the violins and violas against a falling scale in contrary motion in the lower strings — so boldly dissonant that Glazunov sent a copy of this passage to Rimsky-Korsakov exclaiming indignantly 'What is this meant to be?' The development is characterised by the continued motoric semiquavers in the strings, with variants of the second subject in the background. The movement culminates in the long-anticipated breakthrough of the main theme with the recapitulation, where the second subject — now in E minor — is also spurred on to a climax with the accompanying woodwind figures achieving an almost percussive effect. This was the impression, at least, when Serge Koussevitzky in 1928 gave the first triumphant performance of the symphony on foreign soil with the Boston Symphony Orchestra. Critics compared Sibelius to Stravinsky and the Ludwig van Beethoven of the late quartets.

Second movement: *Andantino con moto, quasi allegretto*. After the C major conclusion to the first movement the interval of the fifth in G sharp minor seems to belong to another world: 'Take all of darkness in the grave...' (Runeberg). In general the relationship of major thirds between the movements (occurring here as C major—G sharp minor/enharmonic A flat minor) is a characteristic feature of the *Second, Third and Fourth Symphonies*.

The graceful but deeply melancholy theme first

emerges in the flutes until it is taken over by the violins, *coll'arco*, accompanied by the low strings, *pizzicato*. This internal monologue is interrupted by a meditation in string quartet style — a premonition of *Voces intimae* [BIS-CD-10] — followed by a ritornello. From the three rising notes of the theme rapid, mysterious woodwind figures in three parts dart out, *Un pochettino con moto*, interspersed with strings and distant horn sounds. One could almost speak of a trio or development-like section. The movement ends with the main theme richly orchestrated, the ritornello and a few strident notes from the strings.

The second movement may be seen as a series of variations or a rondo, depending on whether the section with the spectral woodwind passages in three parts (Nos.10 and 11 in the score) are regarded as a variation of the main theme or as something remote enough from the original theme to constitute an independent formal link.

Third movement: *Moderato — Allegro — Con energia* (only main tempi given). The finale begins with a sparkling, scherzo-like movement. The composer toys with short motifs, relieved by reminiscences from the second movement, now in a lighter mood. Loosely assembled passages alternate with more solid structures. One is reminded of Ludwig van Beethoven's *Eighth Symphony*, where the extraordinary dynamic tension is built up with very modest means.

The germ of the interval alluded to earlier becomes increasingly apparent. When it reaches its ultimate, hymn-like form, the music suddenly changes character. The scherzo-like element gives way to the hymn. The final coda is driven forward irresistibly by the synopses of the hymn theme and rises to a colossal final climax where the rhythmic and thematic material is reduced to its constituent parts.

Symphony No.4 in A minor, Op.63

'A psychological symphony' is what Sibelius once called his *Fourth Symphony*. The composer enters 'the infinite recesses of the soul' — a phrase he was to coin in 1924 — and the music reflects this sounding of his own psyche. Like Strindberg's *A Dream Play* or Edvard Munch's paintings, his *Fourth Symphony* is one of the most remarkable artistic documents of the Freudian era.

A stimulus for the symphony may have been provided by the trip Sibelius made to the Koli mountain in eastern Finland together with his brother-in-law Eero Järnefelt between September and October 1909. He described his impressions to his biographer, Karl Ekman, as follows: 'Wherever one turned one's gaze it was met by inspiring impressions: the autumnal lake Pielisjärvi with its bluish-grey waves, their tumultuous dance occasionally enlivened by a flash of sun: the bare white rocks, the broken landscape round the mountain, the view to the Russian border over an endless sea of forest.'

One might add that when he gazed out over Pielisjärvi, the spot where he had spent his honeymoon seventeen years earlier was just visible on the far shore. He literally saw his life in perspective.

Returning home he noted in his diary: 'On Koli! One of the greatest impressions of my life. Plans: "La Montagne".' Before Christmas he sat at the piano and played for his intimate friend Axel Carpelan two extracts from the future *Fourth Symphony*, which he called 'The Mountain' and 'Thoughts of the Wanderer', apparently alluding to the first and third movements. One remembers that Richard Strauss's much maligned but now frequently performed work, *An Alpine Symphony* (1911-15), begins with a

nocturnal evocation of the mountain and culminates in the wanderer's feeling of oppression concentrated in a vision of starkly exalted nature when he has reached the top of the mountain. Strauss provides a resonant, naturalistic and orchestrally magnificent portrait of climbing a mountain.

Sibelius's *Fourth Symphony*, on the other hand, is almost a spiritual confession in music, where one seems to obtain an insight into the inner world he is perhaps referring to when he speaks of his 'jardin secret'. 'This, my most spiritualized work' was another of his comments on the symphony.

Why then does he talk of anything so programmatic as 'The Mountain' and 'Thoughts of the Wanderer' in connection with the *Fourth Symphony*? Without doubt it was the Koli experience which gave him the impulse for the *Fourth Symphony*. But this did not mean that he would describe in music his experience of climbing the mountain.

In actual fact, the Koli excursion could be compared with something Mahler had called an 'external programme', when he reveals for example that the impulse for the funeral march in the third movement of his *First Symphony* was the well-known children's book illustration, the Hunter's Burial, where the hunter is followed to the grave by different sorts of wild game. Mahler continues: 'But here it is irrelevant what is portrayed — it only depends on what mood one wants to express.'

How often had Sibelius not used the word 'mood' at different phases of composition, ever since he had written in a letter from Vienna: 'I have the moods for my *Kullervo* symphony but not yet a single musical expression for them'. In the same way he experienced different moods during the Koli trip. What caused them is quite irrelevant.

In its rôle of external programme the mountain

climb can function as a signpost and milestone for the listener, at least for the first stage, without however penetrating the inner essence of the music. Or to quote Mahler once again: 'My need to express myself in symphony music first begins in a world governed by vague intimations: at the door that leads into the "other world" where things are no longer separated by time and space.' This could also apply to Sibelius and his *Fourth Symphony*.

First movement: *Tempo molto moderato, quasi adagio*. At the conception of *Kullervo* Sibelius had gazed deeply into the 'well of the past'. Thomas Mann's image has a counterpart in the *Kalevala* where the seer and half-god 'wise old Väinämöinen' descends into Tuonela, the kingdom of the dead, to find the missing original words when he was obliged to perform tasks beyond all human comprehension.

The opening bars of the *Fourth Symphony* give the impression of a violent penetration of the deepest layers of the unconscious, where the original motif C-D-F sharp-E sounds in the darkest register of the orchestra — bassoons, muted cellos and basses, all *fortissimo*. This motif appears in different variations in all four movements of the symphony.

Another unifying element is the continuation of the introductory motif, a cello melody built on thirds in the Dorian mode, played by the principal cellist. The tritone interval C-F sharp appears as an element of tension throughout the symphony and leads among other things to bitonality at the interval of the tritone.

The first movement is characterized on the one hand by powerful harmonic blocks of tension and on the other by mild strains inspired by the introductory motif of the cello. Something enigmatic rests over the whole movement.

Second movement: *Allegro molto vivace*. The movement begins with a cheerful 'nature theme' in a

Lydically coloured F major. Another important motif moving forward in anapaests has tritone intervals built into its outline.

But the opening idyll is deceptive. Towards the end, the themes are transformed to whole-tone structures with an eerie suggestiveness. From the bass emerges a so-called Messiaen scale consisting of alternating minor and major seconds. It is as if one glimpsed the terrifying, dark perspectives that open behind the bright strains of the introduction.

Third movement: *Il tempo largo*. The third movement has the character of a meditation. As far as form is concerned, one is most aware of the leading thematic idea emerging from superimposed fifths and their process of organic growth throughout the movement, resulting in a span of four octaves and a fifth. The instruments are often treated in a manner reminiscent of solo or chamber music. Amongst other things there is a rising scale executed by a solo clarinet followed by the flute and the low strings in contrary motion. Particularly this passage, like the whole movement, is associated by the Bruckner and Mahler scholar Hans Redlich with Mahler's *Ninth Symphony*. One might add that Sibelius here also anticipates the style of Shostakovich.

Fourth movement: *Allegro*. The fourth movement begins with an optimistic passage in A major with chamber music instrumentation and with a raised Lydian fourth, which incidentally forms part of the whole tone structure reminiscent of the original motif. Bitonal passages with A major and E flat major superimposed on each other create tensions which are released in a mysterious, lyrical section where *pizzicato* passages alternate with exquisite cantilenas in the violins. One is not really surprised to learn that this section is based on an unfinished orchestral song which Sibelius was in the process of composing at

the time of the symphony's origin. This song, if it had been completed, would have been sung by the internationally known soloist Aino Ackté, who had planned a big European tour together with Sibelius as composer-conductor. Sibelius had promised his participation, but fearful of being forced to interrupt work on his *Fourth Symphony* which was nearing completion, he had to decline at the last moment. The 'raven' section could reflect the moods of previous years when he had read Poe's *The Raven* in Viktor Rydberg's excellent Swedish translation.

The finale culminates in an almost terrifying, dissonant, polyphonic *crescendo*. The ending gives the vision of a desolate musical landscape, where the silence is only broken by the calls of stray birds. In the last bars are heard the simplest of all major-minor harmonic sequences: dominant and tonic triads. If Sibelius was thus trying to deliver a message, I would personally attempt to interpret it as an expression of the utmost resignation and hopelessness: Lord have mercy on me.

And the *Fourth Symphony's* 'inner programme'? It has been suggested that the overwhelmingly gloomy mood, the aphoristic idiom and the 'gliding' attack after the beat — creating an impression of rhythmic instability — was provoked by Sibelius's mental state after an operation for a tumour in the throat in the spring of 1908. The diagnosis was by no means unambiguous and the composer may be supposed to have lived in a state between mortal fear and hope. The eminent German musicologist Carl Dahlhaus completely dismisses such an interpretation: 'As if an advanced composition technique became more easily comprehensible by explaining it as an expression of gloom.' We may agree with Dahlhaus. A piece of music is not identical with the composer's biography. Sibelius himself writes in his diary: 'The symphony

breaks out in sunlight and strength.'

But if, then, there is no mortal fear penetrating the heart of the music, its innermost core, such fear may nevertheless be reflected in the predominantly dark, ascetic orchestration.

The same darkness characterises the other great works that appeared in the shadow of the operation: *Voces intimae*, the funeral march *In memoriam* [BIS-CD-372], *The Bard* [BIS-CD-384] and *Luonnotar* [BIS-CD-270]. They all exemplify Sibelius's dark period, which was not broken before the tone poem *The Oceanides* [BIS-CD-263] in 1914.

Uncertainty after the tumour operation he had undergone clearly produced a need in the composer to reassess his life-work. Climbing the mountain had given the external programme to the *Fourth Symphony*. What had the twenty-six year old young man who had played love's games under the pines on the beach across the lake achieved at the age of forty-three? Did he reach the insight that he must complete what he had already begun in *Kullervo*: extend the frontiers of major-minor tonality?

It is not life which directs a composer's works, but rather the work which directs his life.

Symphony No.5 in E flat major, Op.82

In the *Fifth Symphony* Sibelius has his eye on the evolution of classical form. He approaches the problem in the spirit of Ludwig van Beethoven, with the string quartets as the main starting point.

Instead of continuing along the lines of the *Fourth Symphony*, pushing the sense of key ever closer to the borderlands of atonality and further developing the aphoristic musical construction of the movements, he now concentrates on the creation of new formal units according to the principle he had previously formulated: 'I intend to let the musical thoughts and

how they develop in my mind decide the form.'

But, simultaneously, Sibelius the observer turns his gaze to the world around him and even upwards towards the cosmos. In this respect, too, the *Fifth Symphony* is the opposite of the 'psychological' *Fourth Symphony*. It does not probe its way into the 'fathomless recesses of the soul' but has closer links with his impressionist, sea-spun tone poem *The Oceanides* (1914).

The entries in Sibelius's diary reflect this change of attitude: 'Drank in the approaching spring air, haze and mist.' The new symphony is breaking out: 'Walked in the cold spring sunshine. Had violent impression of Symph. V. The new!' — 'Bleak day but spring crescendoing.' — 'Today 21.4 saw 16 swans at ten to eleven. One of the greatest impressions of my life! They circled over me for a long time. Disappeared in the solar haze like a silver ribbon. Their call the same woodwind type as that of cranes but without tremolo. That of swans closer to trumpet although sarrusophone sound is clear. A low refrain reminiscent of a small child sobbing. Nature mysticism and life's lament: (at this point Sibelius writes down the swinging theme of the trumpets here called the "swan theme".) Have thus been in the sanctuary today, 21st April 1915.'

Autumnal moods are also reflected in the diary: 13.11.1914 'I've got a wonderful theme. The *Adagio* to the symphony — earth, worms and misery *fortissimo* and mutes! And the notes godlike! Exulted and revelled with frissons when the soul sings. — Must this wonderful inspiration be crushed by criticism — my self-criticism?'

The planned *Adagio* did not materialise. But the *fortissimo* of the muted strings is unmistakably linked with the end of the E flat minor section in the finale, *Un pochettino largamente*.

First movement, first part: *Tempo molto moderato*. At one stage in his work Sibelius wanted to give the *Fifth Symphony* 'another—more human form. More earthly, more living'. The first movement's *Tempo molto moderato* section in free sonata form begins with a pastoral idyll which might have belonged to blissful Arcadia — Sibelius knew his Theocritus. The horns play a signal-like motif consisting of two superimposed fourths; the woodwind answer in parallel thirds with a motif that glides forward in whole or semitones. The entire symphony is characterised by the tension between these two types of theme, one swinging over wide intervals and the other gliding forward with a step-like motion.

The latter theme resolves into a rising tremolo sequence suggestive of flickers of light or the surge of space. Against this background the second subject swings forward like a planet in orbit.

The tension accumulated in the final theme group finds release in a gradual rising formation in the brass section. The cosmic rhythm pulsates in the background.

The exposition is recapitulated with a new relation of keys. In the ensuing development the polyphonic chromatic *pianissimo* texture of the strings condenses — one could be listening to a concert of mosquitoes on a summer evening. In the distance the bassoon sounds its plaintive motif which could be associated with a much earlier annotation in Sibelius's hand: 'A single sea-bird sings forlornly.'

The dialogue of the spirits of nature is silent and the first version of the symphony (1915) here dies away in a *diminuendo*. In the third and final version (1919), however, the inner dynamic of the music grows as if anticipating a cosmic catastrophe. Borne by the sound of the strings, the second subject climbs

to a *fortissimo*, the accumulated sound blocks of the brass crash together and blend with each other to the triumphant ring of the first signal theme. This point, with a view to the indispensable fusion of the symphonic whole, is one of the great climaxes in Sibelius's œuvre.

First movement, second part: *Allegro moderato (ma un poco stretto)*. The tempo becomes faster; the horn signal gives birth to a woodwind theme of a scherzo type which in the sketches Sibelius called a 'trio'. A companion theme for the trio later appears on solo trumpet, a theme related to the swan motif in the finale which has already been mentioned. The initially idyllic character of the music gradually becomes more dramatically charged in a sort of development until the step-like theme in the brass from the first section and the archaic signal of the introduction burst out again.

Suddenly one is caught up in a symphonic *crescendo* culminating in a Dionysian *Presto* coda. In actual fact the latter part of the *Allegro moderato* section forms a faster and polyphonically intensified repeat of the exposition of the *Tempo molto moderato* section. Thus the whole first movement acquires a free sonata form with an inbuilt scherzo.

Second movement: *Andante mosso, quasi allegretto*. The idyllically graceful second movement in G major echoes the world of the Gustavian rococo. It is composed in the form of a theme and variations in which the basic rhythm of the theme plays an important part. The constantly changing cloud formations of the clarinets, bassoons and horns wander across the background. In the theme itself the *pizzicato* of the strings and the parallel thirds of the flutes are played off against each other.

The *pizzicato* of the strings changes to *coll'arco* playing and the key modulates to E flat major and C

minor. The sea-green and pink shades of the rocco deepen and the music acquires an impassioned, Neapolitan quality accentuated by the cantilena of the violins. The harmonic development leads to a sudden break where something of the symphony's world of anguish is symbolised by the tritone interval of the bassoons. A recapitulation returns to the bright mood of the introduction, now transposed to the realm of dream.

Third movement: *Allegro molto*. The rippling, spring-like main theme of the finale is wrapped in an impressionistic shimmer from the strings. In contrast to this is the swan theme in the trumpets, accompanied by a theme in the woodwind, advancing deliberately step by step.

This theme appears shortly before the end of the movement, harmonised in E flat minor. On the swan theme Sibelius builds an E flat major climax that has few counterparts throughout his works.

At the time of the completion of the *Fifth Symphony* Sibelius compared the planning stage with a puzzle: 'Disposition of themes, this important task with its secret mystery. As if God the Father had thrown the pieces of mosaic from heaven's floor and asked me to discover how they had been. Perhaps a good definition of "composing". Perhaps not. I don't know.'

He did know. The first impulse for the symphony was the woodwind theme of the finale and the well-known swinging 'swan theme'. Only much later did he realise that these themes originated in the same heavenly mosaic where they had lain side by side. Finally, after being placed in different projected movements, they were reunited in the finale, where the trumpet plays the part of the leading theme, *dux*, and the woodwind song appears as *comes*, its follower.

What characterises a great symphonist is his ability to sense in advance the melodic quality of his themes and their inherent potential for symphonic development. Sibelius's sketches and his tables of themes bear witness to his internal struggle. How many suggestions for the themes, among them apparently beautiful and vital ones, did he discard in the course of his career — among them, for example, the breathtakingly beautiful theme for an *Adagio*, intended for the *Fifth Symphony*. An additional skill was the ability to maintain a thematic unity.

In this respect Sibelius is reminiscent of Ludwig van Beethoven; he possessed the intuition of a builder of symphonies. And of all of Sibelius's symphonies, the *Fifth* is the one closest to Ludwig van Beethoven.

Symphony No.6 (in D minor), Op.104

In April 1923, shortly after the first performance of the *Sixth Symphony* in Helsinki, Sibelius conducted the work in Gothenburg where a journalist asked him to provide his new symphony with a suitable motto. Sibelius answered: 'When shadows lengthen.'

Sibelius conceived the basic idea of his *Sixth Symphony* as early as the autumn of 1914 at the same time as that of the *Fifth*. Indeed, so tightly interwoven with each other are the two works that in many instances Sibelius mixed up the two thematic worlds. For a time he planned to transfer the tragic E flat minor episode in the finale of the *Fifth Symphony* to the corresponding movement in the *Sixth*. Similarly he began to develop the *pizzicato* theme intended for the *Fifth's Andante mosso* movement in the table of themes for the scherzo of the sixth.

These facts point to the rôle of the unconscious in the act of creation. Sibelius himself touched on this subject in connection with one of his tone poems in a

letter to his intimate friend Axel Carpelan: 'On the subject of motifs, you note that they are related etc. but all this is quite unconscious. Afterwards I can notice this and that but really in the scheme of things one is but a tool. This marvellous logic (let us call it God), which commands a work of art, is irresistible.'

The eruptive and conflict-ridden *Fifth Symphony* can be said to have arisen from two contrasting themes. The *Sixth*, on the other hand, to judge from the sketches, has only one generative theme, namely the dramatically charged Doric ladder theme of the finale which rises from D to C on the white keys of the piano, to use a popular idiom. It can be considered — something which even Sibelius did — as a modified scale of D minor.

In a letter from 1918 Sibelius lifted the veil a little and gave note of his symphonic plans: 'The Vth symphony is wild and passionate in character. Dark with pastoral contrasts. Probably in four movements with the end intensifying in a dark orchestral swell, in which the main theme is drowned.' But he made the reservation that there might be changes in his plans for the *Sixth* and even for the *Seventh Symphony*, 'depending on the way my musical thinking develops. I am always a slave to my themes and obey their demands.'

The outer movements of the *Fifth Symphony* were largely built up on the inner tensions of the harmonies and the cosmic tremolo sequence. In the *Sixth*, the listener is fascinated by the intensity of the musical lines: '...this forging of the ethical line which takes command of me and on which I must concentrate and persevere.'

The first movement keeps to a Palestrina-type style. The introductory string polyphony exhibits a mellow glow. A Sibelian characteristic can be noted in the way the suspensions are introduced on the strong

beat and resolved on the weak beat in the bar. This peculiarity helps the free flow of the music and thus the release of the musical thought from the chains of the material. The rising principal theme, played by the oboe, is depicted against the sound of the strings. The violins continue along the melodic line whose simplicity cannot hide a solistic tendency.

The sound is in general dominated by strings and woodwind. Sibelius uses the brass more sparingly than in his other symphonies. The harp reappears among the instruments but is no longer treated with romantic virtuosity but rather with archaic simplicity in the manner of the Finnish five-stringed *kantele*.

The strain of concertante violin-writing is clearly evident in the *Sixth Symphony*. During World War I, in the years when Sibelius was drafting the *Sixth Symphony*, he composed a large number of pieces for violin (some of these can be played on the cello) and piano [BIS-CD-525], not to mention the *Six Humoresques* for violin and orchestra [BIS-CD-472]. But one still reads a letter that the composer wrote to his publisher Breitkopf & Härtel in the summer of 1915 with surprise: 'In the future I intend to write a new violin concerto. Would you, assuming that you like the work, be prepared to pay 5,000 marks for it?'

As a heading to the first movement of the *Sixth Symphony* he wrote in ink: 'Violinconcert II / Concerto lirico.' But publishers are not seldom strangely deaf to the beatings of the wings of genius — fortunately for Sibelius.

The increasing harmonic tension of the first movement is changed into a game employing a flute motif with a Lydian colouring in parallel thirds. It is repeated in falling sequences — Sibelius modulates in a masterly fashion in accord with the rules of the system of major and minor.

The recapitulation section is marked at the

beginning by the main theme which now appears in the cellos, accompanied by the other strings' *pizzicato* — one recognizes a motif from the conclusion of the same theme. This episode is one of the peaks of the *Sixth Symphony* and indeed of Sibelius' entire œuvre. One has a vision of light and shade in the manner of Rembrandt.

The lively secondary theme is in C major which in terms of the notes available coincides with the Ionian mode. By avoiding those melodic and harmonic elements which are typical of the major keys Sibelius creates a most peculiar mood. But this disappears when the musical scene is suddenly invaded by an almost threatening dusk. The movement ends with a short Doric turn.

The creeping shadows thicken increasingly over the second movement. A melancholy theme is repeated in various forms. As the day dawns the birds begin to sing — but not in human guise as in the *Forest Murmurs* episode in Wagner's *Siegfried*: rather as spirits of nature in Sibelius's mythical forest.

Sibelius composed the third movement as a hunting piece in a renaissance style. One can recognize traces from the planning stage in the four-note groups which are reminiscent of the *pizzicato* motif of the *Fifth Symphony*. The trio is particularly striking where the principal theme appears enlarged, to the accompaniment of a cavalry rhythm in the strings.

In the finale one might be listening to the antiphonal song of an early Christian congregation. Then the generative theme gives rise to a violent symphonic conflict in that it is broken down into ever smaller pieces in conformity with the so-called Satz-technique of Viennese classicism. Here is the realization of Sibelius's remark about the principal theme drowning in the dark orchestral swell. But in

general the 'pastoral contrasts' seem often to have won a victory over the 'wild and passionate' element of which Sibelius wrote.

After the violent outbursts the music becomes calmer. The string timbre of the farewell song has a winningly delightful ardour. Suddenly the melody reveals its true character, which turns out to be a simple runic type of tune. The way in which the music distances itself is almost visible. In the final bars one might be looking out across a landscape of Finnish lakes where a new horizon opens beyond the first line of islets — and then again new horizons and groups of islands as far as eye and imagination can reach. 'The shadows lengthen' but the horizon awakens continually to a new life, eternally.

In the *Sixth Symphony* Sibelius achieved a synthesis between church modes and the major-minor key system. In a letter from Berlin in 1914 he wrote: 'It is remarkable how few contemporary composers have been able to create anything based on the church modes. I, who am closer to them on account of "birth and uninterrupted habit", am made for them.'

Symphony No.7 in C major, Op.105

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

This is the first time he mentions the *Seventh Symphony*. Did it arise from the same complex as the *Fifth* and the *Sixth*? Those have common roots as we

can see from preserved sketches. However the *Seventh* first puts in an appearance before he had written himself free of the *Fifth* and before the *Sixth* had gone beyond the planning stage.

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

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

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

Vivacissimo and *Allegro molto moderato*.

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

Pedal points on C and F mark the simultaneous presence of C major and F major with modal (Lydian) overtones—the note B flat is missing. They form a dark background for the shining symphonic sea. On its surface a flute idea in parallel thirds and fourths glides forth. The fourths in particular create an impressionistic atmosphere reminiscent of the tone poem *The Oceanides*, which was likewise inspired by ancient Greece.

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

Hymn: the strings, later joined by other instrumental groups, now intone a polyphonic passage, here called 'hymn', in the style of Palestrina, one of the most sublime and perfect things Sibelius was ever to write. 'This is Sibelius's *Parsifal*!' exclaimed Serge Koussevitzky, one of the Finnish master's most outstanding interpreters, when rehearsing the *Seventh Symphony* with the Boston Symphony Orchestra. And why not? But the hymn in the *Seventh Symphony* is more closely linked with the *Sixth Symphony*, inspired by the choral polyphony of

Palestrina, than Wagner's romanticism, however purified it may be in *Parsifal*. We should remember that modal elements in the *Seventh Symphony* are much less in evidence than in the highly modal *Sixth*. In the *Seventh* it is the major-minor tonality which dominates.

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

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

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

The Olympus theme introduces a new climax, this time in C minor. The storm clouds gather and lead to a tonal catastrophe of apocalyptic proportions. When

this is over, ideas from the *Vivacissimo* section return in a different perspective. Gradually the storm dies away and C minor gives way to the main key, C major.

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

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

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

At this point Sibelius builds a climax with few correspondents in the history of the symphony. The strings rise up as if in an effort to reach the sky. The 'departure' theme, on the full orchestra, is built up in wave after wave accompanied by chromatic gusts of stormy wind from the bassoons and lower strings. Even the falling scale passage returns, *fff*, with maximum intensity, *Largamente*. It is as if the composer had difficulty in leaving these passages. When the strings die away, *affetuoso*, the opening notes of the Olympus theme are heard, calling to

mind a mountain in the red light of evening. Solo flute and bassoon play the impressionistic 'flute theme' accompanied by a string tremolo, strictly *pianissimo*. In this atmosphere of departure the strings play a very characteristic modulation, the same as in *Valse Triste* [BIS-CD-610].

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

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

© Erik Tawaststjerna

Kullervo, Op.7

In November 1891 the Karelian runic singer Larin Paraske was in Porvoo, thirty miles east of Helsinki, and the 25-year-old Sibelius travelled there from Loviisa to hear her sing authentic runic melodies. What he learned from her, at this and other meetings was to have an indirect influence upon his entire future output: Finnish folk-music was a source of inspiration consciously assimilated but certainly not copied dogmatically. In *Kullervo*, Sibelius's first major orchestral work, the influence is strongly felt and there are two main reasons — the subject matter of the story, from the Finnish National Epic *Kalevala*, and the date of composition immediately after this

contact with 'pure' folk-music.

But the first ideas for *Kullervo* came to Sibelius before this. Indeed he started work before he left Vienna in June 1891 and the opening theme, originally planned in 6/4 time, was sketched there. At that time Sibelius was under the powerful spell of the *Kalevala*, and he mentions this in a letter to his fiancée Aino Järnefelt. Back in Finland later that year he made his conducting début and then worked very hard to complete *Kullervo* by April 1892. It was premièred on 28th April in the University Hall in Helsinki, and Sibelius himself conducted. The soloists were Emmy Achté and Abraham Ojanperä. The work was an outstanding success — well received both for its musical content and for its national flavour — and it brought Sibelius indisputably to the forefront of Finnish music.

Six weeks after the première Sibelius married Aino Järnefelt and set off for his honeymoon in Karelia, where he made further studies of runic song.

Kullervo is called a 'Symphonic Poem for Orchestra, Soloists and Chorus' — *not* a 'symphony' as such. Sibelius himself thought of it in symphonic terms but there are many reasons why he avoided the simpler title, among them the presence of the choir and soloists, the programmatic nature of the music and perhaps an inner feeling that the work was somehow blemished. At any rate it was withdrawn by its creator shortly after the première and not performed again in its entirety until 1958, the year after his death.

The first of the five movements, *Introduction*, is purely orchestral, and is a musical portrait of Kullervo as a tragic hero. The opening theme, in E minor, has clear associations with Bruckner (the *Third Symphony*) and is first heard above a typically Sibelian pedal point. The second group starts with a

theme on the horn and continues with an idea starting with a *fortissimo pizzicato* chord. This latter theme sounds clumsy here but will later, amazingly, be altered into a very runic-sounding melody. A further unusual feature is Sibelius's use of fast repeated notes on the oboe: this was not to become a feature of his later style.

The slow movement, *Kullervo's Youth*, is also orchestral. It tells of Kullervo's unhappy childhood with his uncle, who had been responsible for the death of the boy's father and who later sells him as a slave to the smith Ilmarinen. Sibelius composed this movement as a lullaby but its song-like main theme has dark (and often runic) overtones and an insistent forward impulse: it is also interrupted by a despairing downward-moving motif from the violins. A contrasting passage featuring the woodwind is more animated but still we sense the underlying atmosphere of oppression.

The third movement is the longest and involves the soloists and male chorus as well as the orchestra. Kullervo, no longer a slave but journeying homeward after paying his taxes (the dashing 5/4 introduction) meets three maidens and attempts to entice them into his sledge. The chorus — usually in unison — narrates the story and the soloists act out dialogues between Kullervo and the maidens. The first two girls reject his advances but the third, tempted by his silver and rich clothes, eventually succumbs. At this point the chorus falls silent and the seduction itself is strikingly depicted by the orchestra alone. Next comes the 'discovery scene' for the two soloists. The third maiden is revealed to be Kullervo's long-lost sister: triumph is converted into despair. The sister sings of her youth, wishing that she had perished as a small child, and then commits suicide. Finally, Kullervo sings a powerful lament accompanied by

crashing chords from the orchestra. Sibelius subsequently extracted Kullervo's lament as a separate song with piano accompaniment and worked on it as late as 1957.

In the fourth movement *Kullervo Goes To War* against his uncle. The music is brash and colourful, a *la marcia*, in free rondo form and scored for orchestra alone. Fanfares abound — here is a warrior who desires revenge — but the music is not without its reflective moments.

The chorus returns in the last movement to relate *Kullervo's Death*. Much of the movement is a vast *crescendo*, but so gradual as to be barely perceptible. Kullervo, having defeated his uncle, chances upon the place where he seduced his sister and can only free himself from his guilt by committing suicide, for which his weapon is his own sword, a gift from the god Ukko. Sibelius quotes many themes from other movements and, at the very end, the *Introduction's* first theme returns. The tragic wheel has turned full circle.

'*Kullervo*,' writes Robert Layton, 'is far more than just a work of promise.' True: we must concede that it contains miscalculations and immaturities, and the composer acknowledged and overreacted to these by withdrawing it. But *Kullervo* was to be a crucial landmark, probably the most crucial of all, in Sibelius's career. After *Kullervo*, his future as an orchestral composer was assured: Kajanus commissioned an orchestral work (the first version of *En Saga*) and the public was on his side. More significantly, in the composer's own mind the seeds of symphonic development, the key to his future greatness, had now been sown.

© Andrew Barnett

Karita Mattila is Finland's new great soprano with numerous international successes already to her credit. She is in demand from the world's leading conductors and has won prizes in both Finnish and international competitions. She started to study singing while still at school and continued, after her University Entrance Exam, at the Sibelius Academy in Helsinki with Liisa Linko-Malmio and in London with Vera Rosa. Karita Mattila has performed internationally as an orchestral soloist and given solo recitals as well as singing at different festivals, for example in Helsinki, Jyväskylä, Ilmajoki and Savonlinna. Her opera début was in 1982 in Helsinki as Countess Almaviva in Mozart's *Marriage of Figaro*.

Jorma Hynninen is today one of the best known Finnish singers, both in Finland and abroad. He has received considerable international acclaim as a profound Lied singer and as an outstanding and versatile interpreter of operatic rôles. He came to public attention by winning the National Song Contest at Lappeenranta in 1969 and by his engagement as a baritone with the Finnish National Opera the following year. He has sung in numerous concerts all over the world and made guest performances in the world's most famous opera houses. Since autumn 1984 he has been the artistic director of the Finnish Opera. He appears on 5 other BIS records.

Laulun Ystävät (The Friends of Song) was founded in 1914. From the start the choir has performed in its home town of Turku and all over Finland. The choir has toured in Scandinavia, Germany, Austria, Hungary, Israel and the C.I.S. It has taken part in numerous Finnish competitions, often successfully. The choir has held the title of 'Male-Voice Choir of the Year' in Finland, in a competition judging both activity

and achievement. In its jubilee year, 1984, the choir gave especially frequent concerts and sang, among other items, a *Requiem* by Cherubini (for male choir). It has also performed new *Kalevala*-based works. Since 1981 the choir has been conducted by Jarmo Kokkonen.

The **Gothenburg Symphony Orchestra**, one of the oldest in Scandinavia, was founded in 1905. Within a short period the composer, pianist and conductor Wilhelm Stenhammar won the orchestra a leading position in Scandinavian musical life. Jean Sibelius and Carl Nielsen made frequent guest appearances conducting their own works. Tor Mann and Issay Dobrowen continued the tradition. The principal conductors in recent years have been Sergiu Comissiona, Sixten Ehrling and Charles Dutoit. Other famous conductors who have made guest appearances with the orchestra include Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, Sir John Barbirolli, Sir Malcolm Sargent, Sir Colin Davis, Sir Georg Solti, Herbert von Karajan and Zubin Mehta. Since autumn 1982 the chief conductor has been the highly sought-after Estonian Neeme Järvi. The Orchestra appears on 42 other BIS records.

Neeme Järvi is Principal Conductor of both the Gothenburg Symphony Orchestra and the Detroit Symphony Orchestra. He was born in Tallinn, Estonia, in 1937 and studied at the Tallinn Music School and later at the Leningrad State Conservatory with Rabinovich and Mravinsky. He made his conducting début at the age of 18 in a concert performance of Strauss's *Eine Nacht in Venedig* and in 1963 became director of the Estonian Radio and Television Orchestra and of the Tallinn Opera. He won first prize at the international conducting

competition in Rome in 1971, which led to invitations to conduct major orchestras throughout the world.

In 1980 Neeme Järvi emigrated to the U.S.A. and ever since then he has worked extensively both with the leading orchestras in the Western world and in prominent opera houses. During the 1978/79 season he made his Metropolitan Opera début with *Eugene Onegin*. He has made tours all over the world with the Gothenburg Symphony Orchestra. He is engaged in recording projects of the complete orchestral music of Sibelius and Tubin for the BIS label, for which he has also recorded all the symphonies by Gade and Martinů. He appears on 55 other BIS records.

Symphonie Nr.1 e-moll, Op.39

Sibelius' *erste Symphonie* (1898) beginnt mit einem langen Klarinettensolo, das von den entfernten Vibrationen der Pauke begleitet wird. Die fallende Linie bringt den Gesang eines karelischen Klageweibes in Erinnerung. In der Fortsetzung glaubt man, eine Serie von Seufzermotiven zu hören, durch Pausen getrennt. Dann erhebt sich aber die Melodie im weiten Bogen, senkt sich wie der Flug eines verwundeten Vogels, verstummt und verschwindet in einem Nebel der Vergangenheit.

Die *erste Symphonie* hat einen mythischen Zug, vielleicht eine schwache Erinnerung an die sieben Jahre früher komponierte *Kullervo*. „Ein Trauerspiel in Tönen.“ So wurde die *erste Symphonie* von einem Kritiker charakterisiert, nachdem Felix Weingartner sie in Berlin dirigiert hatte. Die Gestalten des Dramas sind aber von der symphonischen Struktur assimiliert worden und nur die Themen bleiben als deren Denkmäler — um eine Metapher zu benützen, die bezüglich Mahler vom Antisibelianer Theodor W. Adorno geprägt wurde.

Die scheinbar freistehende Einleitung des ersten Satzes enthält viele Motivkeime, aus denen beispielsweise das blitzernde Hauptthema der Geigen und das Vogelgezwitscherthema in Terzparallelen der Flöten heranwachsen. Das träumerische Seitenthema ist wiederum mit dem Hauptthema verwandt — noch ein Beispiel der fortwährenden Themenmetamorphosen in Sibelius' Symphonien.

Der Komponist dirigierte im April 1899 die Uraufführung in Helsinki. Zwei Monate früher war das sogenannte Februarmanifest erlassen worden, der erste ernsthafte Stoß der zaristischen Regierung gegen Finnlands Autonomie. Sibelius hatte aber seine Kompositionsarbeit ein Jahr früher in Berlin begonnen, und die Symphonie scheint keinen Geist

des Protestes zu spiegeln. Ganz anders war das *Lied der Athener* [BIS-CD-314] mit einem Texte von Rydberg, eine Huldigung des aussichtslosen Kampfes der Helden, die Sibelius eigens für sein Kompositionskonzert schuf.

Die Kritiker in Helsinki und ihre Kollegen in Stockholm ein Jahr später sahen in der *ersten Symphonie* Tschajkowskijähnliche Züge. Dazu Sibelius: „Ich weiß wohl, daß in diesem Manne viel soiches steckt, was ich auch besitze.“ Vermutlich meinten die Kritiker jene Harmoniefolge, die bei dem Höhepunkt des Hauptthemas im ersten Satz erscheint. Ein Dominantnonenakkord mit Vorhalt löst sich in einen Tonikaakkord über einem Terzorgelpunkt auf. Diese Harmoniefolge gibt sämtlichen Sätzen der *ersten Symphonie* eine Sehnsuchtsvolle Stimmung, sie wurde mit der Zeit ein Signum von Sibelius' Harmonik.

Die Stimmung des *Andante*-Satzes könnte mit der Verszeile des Dichters Bertel Gripenberg geschildert werden: „O blaue Nächte in unserem Jugendpark“. Das Hauptthema hat eine zarte Poetik, die sich später, wenn sich das Thema mit der Chromatik der Holzbläser vereint, in dunkle Leidenschaft verwandelt. Als Kontrast erscheint bei den Fagotten im Kanon eine schlichte, urfinnisch klingende Melodie. Im Hintergrund des Scherzosatzes erscheint Bruckners Profil, wie es sich neun Jahre früher in Sibelius' Gedächtnis eingeprägt hatte, als er im Herbst 1890 in Wien eine Aufführung von Bruckners *dritter Symphonie* unter der Leitung Hans Richters und in der Anwesenheit des Komponisten hörte. Der pochende Rhythmus ist brucknersch, aber das in mixolydischer Tonart in den Pauken donnernde Hauptmotiv hat ein beinahe schamanistisches Gepräge. Der drohende Schatten des Waldgottes Tapio senkt sich einige Augenblicke über das Idyll

des Zwischenteils zu den Tönen des geisterhaften Glissandos der Harfe und des Wirbels der großen Trommel.

Zu Beginn des Finales tritt das Klarinettenmotiv aus der Vergangenheitsdämmerung der Einleitung hervor. Es erklingt jetzt pathetisch in den Violinen, die vom Gebrüll des Bleches unterbrochen werden. Das Hauptthema jagt im dämonischen Flug dahin, weicht aber dem Streichergesang des Nebenthemas, Nirgendwo klingt sonst das harmonische Signum der Symphonie derartig desperat pathetisch, nirgendwo entfalten die Streicher eine derartige Leidenschaft. Sibelius nimmt von der *Kalevala*-Romantik der neunziger Jahre, von der Jugendperiode und von seiner eigenen Jugend Abschied. In den Schlußtaktten nimmt die Tragödie überhand, und nach dem vergeblichen Aufstand des Orchesters gegen ein unerbittliches Schicksal — vielleicht mit Tschajkowskij verwandt — endet die Symphonie mit zwei resignierten Pizzikato-Akkorden.

Symphonie Nr.2 D-Dur, Op.43

In der *zweiten Symphonie* (1901-02) tritt eine entscheidende Veränderung von Sibelius' symphonischem Klima ein. Der *Kalevala*-mythische Nebel der Werke der neunziger Jahre, ihre modale Färbung und ihre rätselhaften Beleuchtungen, die schamanistische Fieberhaftigkeit der Melodiereihen weichen einer klareren Atmosphäre und einem weichen Licht, durch das die Umrisse lieblicher werden. Das Gleichgewicht und die Plastizität der Themen erinnern beinahe an die Wiener Klassik.

Dies trifft aber nicht bei allen Sätzen der Symphonie zu. Vor allem der zweite Satz, *Tempo andante ma rubato*, und die Seitenthemagruppe des Finales haben viel der kauernenden Tragik der früheren Werke behalten. In dieser Hinsicht zeigt Sibelius hier

ein Janusgesicht. Einerseits blickt er zur Vergangenheit zurück, andererseits richtet er den Blick nach vorne, zu seinem Idol Ludwig van Beethoven, jenem Komponisten, der ihm die stärksten Anregungen geben sollte zu einer Erweiterung und einer Erneuerung der symphonischen Form. Wenn die zweite *Symphonie* aber auch während einer Übergangszeit in Sibelius' kompositorischen Schaffen entstand, ist sie eines seiner monumentalsten Werke.

Als einheitlicher und spannungsregender Faktor zugleich erscheinen die beiden Themtypen, die die Struktur des Werkes prägen. Bereits in der Einleitung des ersten Satzes merkt man die schrittweise steigende Dreitongruppe der Streicher, innerhalb welcher die einzelnen Töne wiederholt werden. Die Holzbläser antworten mit einem fallenden Dreitonmotiv.

Der folgende Unisonomonolog der Geigen und besonders das Schlußthema veranschaulichen den zweiten Themtyp. Die Melodie beginnt auf einem langgezogenen Ton, der eine schnelle Achtefigur erzeugt, von einer fallenden Quinte gefolgt. Die meisten Themen der Symphonie sind einer der erwähnten Gattungen hinzuzuführen.

Der Expositionsteil des ersten Satzes weicht insofern vom klassischen Muster ab, als die drei exponierten Themen nicht endgültig ausgearbeitet zu sein scheinen, sondern eher wie Ideen mit großen Entwicklungsmöglichkeiten aussehen. Signifikativ ist, daß die Sibelius-Experten sich nicht darüber einig können, welches der drei Themen das Seitenthema ist, das „zweite“ oder das „dritte“. Dasselbe gilt übrigens auch im entsprechenden Ausmaß für den Expositionsteil von Ludwig van Beethovens gigantischer *Hammerklaviersonate* Op.106.

In der Durchführung sprießen die verschiedenen thematischen Ideen erneut und werden in vielen

Steigerungswellen sinnreich mit einander kombiniert, bis eine Synthese des gesamten thematischen Vorrates der Exposition erreicht wird. In diesem gewaltigen Höhepunkt zeigt es sich, daß das gesamte thematische Material aus einer einzigen Grundidee entstanden ist.

Um den Wiederholungsteil zu verkürzen, stellt Sibelius verschiedene Motive kontrapunktisch übereinander — ein Effekt, der die innewohnende Dynamik der Textur noch mehr steigert.

Sibelius komponierte den zweiten Satz, *Tempo andante ma rubato*, im Frühling 1901 in Rapallo. Er pflegte es, den ganzen Tag in einer Berghütte zu verbringen „vom interessantesten Garten umgeben — blühende Rosen, Kamelien, Mandelbäumen...“. Unter dem Eindruck romantischer Schriftsteller, wie Amiel und der Schwede Törneros, wurde er von einer spukhaften Stimmung gepackt und schrieb auf ein Notenpapier: „Don Juan. — Sitze in der Dämmerung in meinem Schloß, ein Gast (der Steinerner Gast) tritt ein. Ich frage mehr als einmal, wer er sei. — Keine Antwort. Ich versuche, ihn zu belustigen. Er bleibt stumm. Schließlich stimmt der Fremde ein Lied an. Da merkt Don Juan, wer er ist.“

Umseitig skizzierte er das Hauptthema des *Andantesatzes* der Symphonie mit dem Begleittext: „Im Zaubergarten nach dem Verschwinden Don Juans.“ Während der Heimreise machte er in Florenz einen Aufenthalt, wo er ein neues Motiv notierte, das er „Christus“ nannte.

Da erhebt sich die Frage: haben wir das Recht, aufgrund dieser Notizen, die wir zufällig kennen, die Folgerung zu ziehen, daß das dramatische *Andante* den Kampf zwischen dem Steinernen Gast und Don Juan, den Kräften des Todes und des Lebens schildert? Die Antwort muß wohl negativ sein. Der Weg von einem solchen literarisch-religiösen Einfall

bis zum endgültigen Notenbild kann ein langer sein, und im Laufe dieses Sublimationsvorganges kann viel geschehen.

Man ist am ehesten geneigt, in diesem Satze eine symphonische Spannung zwischen entgegengesetzten Elementen zu erleben: einerseits das düstere Hauptthema, von zwei Fagotten gespielt, andererseits das Seitenthema Fis-Dur, in gedämpften Streichern.

Das Todesthema in d-moll äolisch zieht unbarmherzig dahin, die Bitte der Streicher um Schonung erdrosselnd. Wenn dann die Menschenseele da liegt, zerstört und hoffnungslos, ertönt in der Ferne das Seitenthema mit dem sanften Licht der lydischen Quarte. Im Wiederholungsteil ist dieses Licht erloschen. Der Tod scheint seine Macht befestigt zu haben.

Das Scherzo erscheint als symphonische Gegenkraft, voller Lebenskraft. Man denkt an den Trauermarsch und das Scherzo in Ludwig van Beethovens *Eroica*. Während aber der Trioteil in Ludwig van Beethovens Scherzo wie Jagdfanfaren klingt, komponiert Sibelius einen Trioteil, *Lento e suave*, der mit nicht weniger als neun Wiederholungen desselben Tones beginnt, mit folgendem Quintenfall und einem Schluß auf einer Sibelius-triole. Dies ist ein Naturidyll Brucknerschen Geistes, wie er im Scherzo der *siebten Symphonie* Bruckners zum Ausdruck kommt. Übrigens beginnt Sibelius sein Trio mit fünf Paukenschlägen in einem Diminuendo vom einfachen bis zum dreifachen Piano. Bruckner hingegen läßt die Pauke einen punktierten Rhythmus markieren, zwischen Ländler und Walzer.

Nach einer Wiederholung der beiden Abschnitte des Scherzos baut der Komponist aus dem Dreitonmotiv des Oboenthemas und einem kontrapunktierenden fallenden Thema eine Tonbrücke, die

das Scherzo direkt mit dem Finale verbindet. Die beiden Sätze werden nicht zu einer neuen Form-einheit verschweißt, aber die thematische Kontinuität wird dadurch bewahrt, daß das Hauptthema des Finales aus dem Dreitonmotiv hervorwächst. Der festliche Charakter des Hauptthemas, die Posaunen-fanfaren und ein feuriges Trompetenmotiv verleihen dem Satz den Charakter eines heroischen Finales aus dem 19. Jahrhundert, dessen Grundtyp wir im Finale der *fünften Symphonie* Ludwig van Beethovens finden. Hier zeigt sich Sibelius weniger als symphonischer Denker — er ist eher ein Tonmaler im Al-Fresco-Stil. Die verschiedenen Abschnitte der Sonatenform sind geräumig angelegt und gleiten wie die Bilder eines beweglichen Panoramas vorbei.

Die Melodieumrisse werden in breiten Zügen gezeichnet. Das Seitenthema über einer wogenden Ostinatobewegung der Celli und Bratschen wird von den Holzbläsern gespielt. Die „klangvolle Monotonie“, die Ostinatobegleitung und der einleitende Orgelpunkt auf der Medianten in h-moll (später gleitet die Tonart in fis-moll hinüber) weisen auf Sibelius' frühere archaische Tonwelt, beispielsweise *En saga* [BIS-CD-295]. Das fanfarenhafte Schlußthema und dessen Pizzicatofortsetzung krönen das monumentale Pathos des Finales.

Die Durchführung besteht aus kontrapunktischer Arbeit — vielleicht ein wenig zu viel „Arbeit“ — und mündet in eine Steigerung, die jener in der Tonbrücke vom Scherzo zum Finale ähnelt. Im Repräsenten-teil wird der Ostinatohintergrund des Seitenthemas bis ins Ekstatische gesteigert. Plötzlich wirft die Melodie ihren Mollmantel ab und steht da im schillernden D-Dur-Gewand. Das Schlußthema dröhnt im *Fortissimo*, *pesante*, und in der Coda wird das steigende Dreitonmotiv des Hauptthemas in eine choralähnliche Schlußformel umgearbeitet, die das Gepräge des

Endgültigen, Unwiderruflichen trägt.

Sibelius dirigierte die *zweite Symphonie* und zwei kleinere Werke am 8., 10., 14. und 16. März 1902, jeweils bei ausverkauftem Haus. Noch nie zuvor war ein neues Orchesterwerk in Finnland derartig erfolgreich gewesen.

Symphonie Nr.3 C-Dur, Op.52

„Den Gedanken aus dem Chaos herauskristallisieren.“ So charakterisierte Sibelius das Finale der *dritten Symphonie* anlässlich eines Gastspiels in Moskau im Entstehungsjahr des Werkes, 1907. Bereits in der ersten Themengruppe taucht in die Faktur verwebt, ein fallendes, synkopierte Intervall (eine verminderte Quarte) auf, das auf Aufmerksamkeit dringt. Es verschwindet, aber taucht bald wieder immer hartnäckiger auf und wächst organisch zu einem breiten, hymnenartigen Schlußthema.

Aber Sibelius' Wort von der Herauskristallisierung des Gedankens kann auch einen tieferen Sinn haben und sich auf einen allgemeinen Stilwandel beziehen, der sich auf alle Sätze erstreckt. In der *dritten Symphonie* tritt er endgültig aus dem mystischen Dunkel des Skaldengesangs heraus und beschreitet vollends den Weg eines neuen Klassizismus, den der erste und dritte Satz der *zweiten Symphonie* bereits ankündigen.

Doch handelt es sich bei der *dritten Symphonie* nicht um jenen Neoklassizismus (oder eigentlich französischen Neoclavecinismus), den Debussy in den Klavierstücken *Sarabande* und *Toccata* und Ravel seinerseits später in *Le Tombeau de Couperin* verwirklichen. Alles in allem waren Sibelius die raffinierten, psychologisch vielschichtigen Nachbildungen der Impressionisten fremd. Er kam dem näher, was sein Freund Ferruccio Busoni als „junge

Klassizität“ definierte. Diese bedeutet, daß man „all jene Neugewinne, die bei früheren Experimenten gemacht wurden, beherrscht, sichtet und ausnützt und sie in feste und schöne Formen eingliedert.“

Ebenso wie später die *sechste Symphonie* lebt auch die *dritte* in hohem Maße in der Klangwelt der Streicher und Holzbläser. Beide Instrumentengruppen glänzen auch in weit ausgespannenen Sechzehntel-Passagen. Das Blech wird recht sparsam verwendet, außer in der abschließenden Steigerung des Finales. Ebenso wie in der *zweiten Symphonie* fehlt die Harle — dieses typisch romantische Instrument.

Die Streichergruppe sollte auf Empfehlen des Komponisten zwölf erste und zwölf zweite Geigen, acht Altviolin, acht Cello und acht Kontrabässe umfassen. „Wie Sie sehen — wieder meine tiefen Streicher“, schrieb Sibelius an seinen Verleger Robert Lienau.

Erster Satz: *Alllegro moderato*. Die Haupttonart C-Dur ist — könnte man sagen — ein Symbol für die „junge Klassizität“ dieser Symphonie. Als Robert Kajanus sie in 1920 in Paris dirigierte, äußerte ein Kritiker: „Einzig Gott schreibt heute in C-Dur!“ Gott — und Strawinsky, hätte er hinzufügen können. Aber auch Sibelius' C-Dur ist nicht von der üblichen Art. Das marschartige Hauptthema des ersten Satzes beginnt in reinstem C-Dur, das bald kirchentonartige Färbung bekommt: ein mixolydisches b statt des Leittones h und ein lydisches fis statt f. Dieser Skalentyp wird oft Bartók-Skala genannt. Das singende Seitenthema mit nostalgischer Verankerung in Sibelius' Stil der 90er Jahre wird von den Violoncelli nicht — wie zu erwarten wäre — in der Dominantentonart G-Dur intoniert, sondern in h-moll.

In den Streichern beginnt eine ununterbrochene Sechzehntel-Bewegung, gegen die sich in den Holzbläsern das Schlußthema abzeichnet. Die

Schlußgruppe endet in einer unisonen, steigenden Skala der Geigen und Altviolin gegen eine fallende Skala der tiefen Streicher als Gegenbewegung — so kühn dissonant, daß Glasunow eine Kopie dieser Passage an Rimskij-Korsakow schickte mit dem indignierten Ausruf: „Was soll denn das vorstellen?“

Die Durchführung ist gekennzeichnet durch die fortgesetzte motorische Sechzehntelbewegung der Streicher mit Varianten des Seitenthemas im Hintergrund. Der Satz kulminiert im lange vorbereiteten Durchbruch des Hauptthemas im Repräsentteil, wo auch das Seitenthema — nun in e-moll — zu einem Höhepunkt vorangetrieben wird; hier erreichen die Figuren der begleitenden Holzbläser eine nahezu perkussive Wirkung.

Zweiter Satz: *Andantino con moto, quasi allegretto*. Nach dem C-Dur-Schluß des ersten Satzes klingt die Grundquinte in gis-moll wie aus einer andern Welt: „Nimm alle Grabes-Finsternis...“ (Runeberg). Im übrigen ist die Beziehung zwischen den Sätzen mit einer großen Terz (hier: C-Dur—gis, enharmonisches as-moll) und auch zwischen verschiedenen Abschnitten der Sätze ein kennzeichnender Zug der zweiten, dritten und vierten *Symphonien*.

Das graziöse und gleichzeitig äußerst schwermütige Thema gleitet zuerst in den Flöten dahin, bis es von den Violinen *coll'arco* übernommen wird, von den Pizzicati der tiefen Streicher begleitet. Dieser innere Monolog wird durch eine Meditation im Streichquartettstil unterbrochen — eine Vorahnung der *Voces intimae* [BIS-CD-10] —, gefolgt von einem Ritornell.

Aus den drei ansteigenden Tönen des Themas entspringen schnelle, mysteriös klingende Holzbläser-Figuren in drei Stimmen, *un pochettino con moto*, mit eingeschobenen Streichern und

entferntem Hörnerklang. Man könnte vielleicht von einem Trio-Satz oder durchführungsartigen Abschnitt sprechen. Der Satz wird mit dem Hauptthema in reicher Orchestrierung, dem Ritornell und einigen derben Bogenstrichen beschlossen.

Der zweite Satz kann als eine Serie Variationen oder als Rondo-Form aufgefaßt werden — je nachdem, ob man den Abschnitt (die Partiturziffern 10 und 11) mit den gespenstisch dreistimmigen Holzbläser-Passagen als eine Variation des Hauptthemas auffaßt, oder als Abschnitt, der sich genügend vom ursprünglichen Thema entfernt hat, um ein selbständigeres Formglied bilden zu können.

Dritter Satz: *Moderato — Allegro — Con energia* (nur die Haupttempi sind genannt). Das Finale beginnt als funkelnder scherzoartiger Satz. Der Komponist spielt mit kurzen Motiven, die durch Reminiszenzen aus dem zweiten Satz abgelöst werden — nun in einem helleren Klang. Freier aufgebaute Partien wechseln mit festen Konstruktionen. Man denkt an Ludwig van Beethovens *Achte*, wo die unerhörte dynamische Spannung mit sehr geringen Mitteln vorangetrieben wird. Der genannte Intervall-Keim drängt sich immer stärker ins Bewußtsein. Wenn er dann seine endgültige hymnenartige Form erreicht hat, ändert die Musik plötzlich ihren Charakter. Das scherzoartige Element weicht dem hymnenartigen. Die Schluß-Coda wird unwiderstehlich von den Synkopen des Hymnenthemas vorangetrieben und erreicht eine kolossale Steigerung, bei der das thematische Material auf seine Grundelemente reduziert wird.

Symphonie Nr.4 a-moll, Op.63

„Eine psychologische Symphonie.“ So nannte Sibelius einmal seine *vierte Symphonie*. Der Komponist sucht seinen Weg „in den unendlichen Verstecken der Seele“ — ein Ausdruck, den er 1924 prägen sollte — und die Musik widerspiegelt dieses Eindringen in seine eigene Seele. So wie Strindbergs *Ein Traumspiel* oder die Gemälde Edvard Munchs ist seine *vierte Symphonie* eines der bemerkenswertesten Dokumente der freudianischen Ära.

Eine Anregung zur Symphonie könnte die Reise zum im östlichen Finnland gelegenen Koli-Berg gewesen sein, die Sibelius in Gesellschaft seines Schwagers, des Malers Eero Järnefelt, um die Monatswende September-Oktober 1909 unternahm. Seinem Biographen Karl Ekman schilderte er seine Eindrücke folgendermaßen: „Wohin der Blick auch nur gerichtet wurde, begegnete er anregenden Eindrücken: der herbliche See Pielisjärvi mit seinen bleigrauen Wellen, deren aufständisches Spiel hier und da von einem Sonnenstrahl belegt wurde; die kahlen weißen Felsen, die zerrissene Landschaft um den Berg herum, der Blick zur russischen Grenze über ein endloses Waldmeer.“

Man könnte hinzufügen, daß er, als er über Pielisjärvi hinausblickte, am anderen Ufer die Gegend ahnen konnte, wo er siebzehn Jahre früher seine Flitterwoche verbracht hatte. Er sah sein Leben buchstäblich aus der Perspektive.

Nach der Heimkehr schrieb er ins Tagebuch: „Auf Koli! Einer der größten Eindrücke meines Lebens. Pläne: „La Montagne.“ Vor Weihnachten spielte er seinem engen Freund Axel Carpelan auf dem Klavier zwei Auszüge aus der werdenden *vierten Symphonie* vor. Er nannte sie „Der Berg“ und „Die Gedanken des Wanderers“, wohl auf den ersten bzw. dritten Satz bezugnehmend. Es fällt auf, daß die stark kritisierte,

heute aber häufig aufgeführte *Alpensymphonie* von Richard Strauß (1911-15) mit einer nachtfinsternen Schilderung des Berges beginnt und in dem Gefühl der Beklemmung des Wanderers kulminiert, die in einer Vision der einsam erhabenen Natur verdichtet wird, wenn er den Gipfel des Berges erreicht hat. Strauß gibt uns eine tönende, naturalistische, orchestral prachtvolle Schilderung einer Bergbesteigung.

Sibelius' *vierte Symphonie* hingegen ist eher eine musikalische Seelenbeichte, wo man jene innere Welt zu erblicken glaubt, die er vielleicht mit dem Ausdruck „jardin secret“ beschreiben will. „Dies mein vergeistigtes Werk“ war ein anderer Ausdruck, den er in Zusammenhang mit der *vierten Symphonie* verwendete.

Warum spricht er aber von solch programmatischen Sachen wie „Der Berg“ und „Die Gedanken des Wanderers“? Zweifelsohne gab ihm das Erlebnis auf Koli die Anregung zur *vierten Symphonie*. Dies bedeutete aber keineswegs, daß er seine Erlebnisse bei der Besteigung in Tönen schildern sollte.

In Wirklichkeit könnte die Fahrt zum Koli mit dem verglichen werden, das Mahler ein „äußeres Programm“ genannt hatte, da er beispielsweise enthüllt, daß die Anregung zum Trauermarsch des dritten Satzes seiner *ersten Symphonie* das bekannte Kinderbuchbild „Die Beerdigung des Jägers“ gewesen war, wo der Jäger von verschiedenen wilden Tieren zum Grab begleitet wird. Mahler sagt auch, es sei unerheblich was abgebildet wird, sondern es komme lediglich auf die Stimmung an, deren Ausdruck man erstrebe.

Wie häufig hatte nicht Sibelius in verschiedenen Phasen seines Komponierens das Wort „Stimmung“ verwendet, seit er in einem Brief aus Wien

geschrieben hatte: „Für meine *Kullervosymphonie* habe ich die Stimmungen, bisher aber keinen einzigen musikalischen Ausdruck dafür.“ Auf dieselbe Weise bekam er auf der Fahrt zum Koli gewisse Stimmungen; was sie verursachte ist trotzdem unerheblich.

In ihrer Eigenschaft eines äußeren Programmes kann die Bergbesteigung dem Hörer als Wegweiser und Meilenstein dienen, zumindest während der ersten Etappe, ohne aber das innerste Wesen der Musik zu erreichen.

Erster Satz: *Tempo molto moderato, quasi adagio*. Bei der Konzipierung von *Kullervo* hatte Sibelius tief in den „Brunnen der Vergangenheit“ geblickt. Das Wortbild Thomas Manns hat ein Gegenstück im *Kalevala*, wo der Weissager und Halbgott, der „alte weise Väinämöinen“, ins Todesreich Tuonela steigt, um fehlende Ursprungswörter für Taten, die jeden menschlichen Verstand übersteigen, zu finden.

Die Einleitungstakte der *vierten Symphonie* erwecken den Eindruck eines gewaltsamen Hineindringens in die tiefsten Schichten des Unterbewußtseins, wo das auf einem Ganztongebilde aufgebaute Ursprungsmotiv, das Tritonusmotiv C-D-Fis-E, im dunkelsten Register des Orchesters ertönt – Fagotte, gedämpfte Celli und Kontrabässe, alles im *Fortissimo*. Dieses Motiv erscheint in verschiedenen Variationen in sämtlichen vier Sätzen der Symphonie.

Ein anderes Element der Einheit ist die Fortsetzung des Einleitungsmotivs, eine auf Terzen aufgebaute Cellomelodie in dorischer Tonart, die vom Solocellisten gespielt wird. Das Tritonusintervall C-Fis erscheint in der ganzen Symphonie als Spannungselement und führt unter anderem zu einer Bitonalität in Tritonusentfernung.

Der erste Satz wird einerseits von starken harmonischen Spannungsböcken gekennzeichnet, andererseits von sanften Abschnitten, durch das Anfangsmotiv des Cellos angeregt. Der Charakter des ganzen Satzes ist rätselhaft.

Zweiter Satz: *Allegro molto vivace*. Der Satz beginnt mit einem fröhlichen „Naturthema“ in lydisch koloriertem F-Dur. Ein anderes wichtiges, in Anapästem dahinschreitendes Motiv hat in seine Umrissen das Tritonusintervall eingebaut.

Das einleitende Idyll ist aber trügerisch. Gegen den Schluß werden die Themen in Ganztonstrukturen mit einem unheimlichen Unterton verwandelt. Im Baß steigt eine sogenannte Messiaen-Tonleiter empor, aus abwechselnd kleinen und großen Sekunden bestehend. Es ist, als würde man die erschreckenden, dunklen Perspektiven erblicken, die sich hinter den hellen Tonfolgen der Einleitung eröffnen.

Dritter Satz: *Il tempo largo*. Charakterlich ist der dritte Satz eine Meditation. Hinsichtlich des formalen Aufbaus fällt am meisten die Entstehung der führenden thematischen Idee auf, aus zwei aufeinander gestellten Quinten, sowie der organische Zuwachs durch den ganzen Satz, aus dem sich ein Tonumfang ergibt, der vier Oktaven und eine Quint umfaßt. Die Instrumente werden häufig solistisch oder kammermusikalisch behandelt. Unter anderem kommt eine steigende Tonleiter vor; sie wird von der Soloklarinette ausgeführt, von der Flöte gefolgt und mit den tiefen Streichern in Gegenbewegung. Besonders dieser Abschnitt, aber auch der ganze Satz erinnert laut Ansicht des Bruckner- und Mahlerkenners Hans Redlich an Mahlers *neunte Symphonie*. Man konnte hinzufügen, daß Sibelius hier auch auf Schostakowitschs Stil vorgreift.

Vierter Satz: *Allegro*. Der vierte Satz beginnt mit einem optimistischen kammermusikalisch instrumentierten Abschnitt in A-Dur mit erhöhter lydischer Quart, die übrigens Teil einer Ganztonstruktur ist, die an das Ursprungsmotiv erinnert. Bitonale Abschnitte mit A-Dur und Es-Dur übereinander ergeben Spannungen, die ihre Auslösung in einem geheimnisvoll lyrischen Abschnitt finden, wo sich Pizzikatoportionen und wunderschöne Kantilenen der Violinen ablösen. Eigentlich ist es kaum erstaunlich zu erfahren, daß dieser Abschnitt auf einem unvollendeten Orchesterlied baut, das zu komponieren Sibelius im Begriff war zur Zeit der Entstehung der Symphonie. Dieses Lied hätte, falls es vollendet worden wäre, von der international bekannten Sängerin Aino Ackté gesungen werden sollen, die eine große Europareise mit Sibelius als dirigierendem Komponisten geplant hatte. Sibelius hatte seine Mitwirkung versprochen, aber aus Furcht, die Arbeit an der bald zu vollendeten *vierten Symphonie* könne unterbrochen werden, sagte er im letzten Moment ab. Der „Rabenabschnitt“ könnte die Stimmung aus früheren Jahren spiegeln, als er Poes *Raben* in der ausgezeichneten schwedischen Übertragung Viktor Rydbergs gelesen hatte.

Das Finale erreicht einen Höhepunkt in einer beinahe erschreckenden polyphonen Steigerung. Der Schluß vermittelt die Vision einer öden Tonlandschaft, wo das Schweigen nur durch das Rufen verirrter Vögel unterbrochen wird. In den letzten Takten ertönt die einfachste aller Dur-moll-Harmoniefolgen: Dominant- und Tonikadreiklänge. Falls Sibelius hier eine Botschaft vermitteln wollte, würde ich sie persönlich als Ausdruck äußerster Resignation und Hoffnungslosigkeit interpretieren: Gott erbarme dich.

Doch ein „inneres Programm“ der *vierten Symphonie*? Es wurde angedeutet, daß die

vorwiegend düstere Stimmung, die aphoristische Ausdrucksweise und der „gleitende“ Tonansatz nach dem Taktschlag, der den Eindruck rhythmischer Instabilität erweckt, auf Sibelius' Seelenzustand zurückzuführen wäre, nach einer Tumoroperation im Halse im Frühjahr 1908. Die Diagnose war allerdings keineswegs eindeutig gewesen und der Komponist könnte in einem Zustand zwischen Todesfurcht und Hoffnung gelebt haben. Der deutsche Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus denkt völlig anders, indem er sagt, eine vorgeschrittene Kompositionstechnik werde nicht leichter zu verstehen, wenn man sie als Ausdruck der Verdüsterung bezeichne. Man kann Dahlhaus recht geben. Eine Tonschöpfung ist nicht mit der Biographie des Komponisten identisch. Sibelius schreibt selbst in seinem Tagebuch: „Die Symphonie bricht in Sonnenlicht und Kraft hervor.“

Wenn aber auch die Todesfurcht nicht in den Kern der Musik dringt, in ihr innerstes Wesen, könnte sie aber in der überwiegend dunklen, asketischen Orchestrierung zu finden sein. Dasselbe Finsternis prägt auch die anderen großen Werke, die im Schatten der Operation entstanden: *Voces intimae*, der Trauermarsch *In Memoriam* [BIS-CD-372], *Der Barde* [BIS-CD-384] und *Luonnotar* [BIS-CD-270]. Sie sind Beispiele der dunklen Periode Sibelius', die erst 1914 durch die Tondichtung *Die Okeaniden* [BIS-CD-263] gebrochen wurde.

Die Ungewißheit nach der Tumoroperation schuf offensichtlich ein Bedürfnis, das Leben neu einzuschätzen. Die Bergbesteigung hatte ihm das äußere Programm der *vierten Symphonie* gegeben. Was hatte der Sechszwanzigjährige, der am anderen Ufer des Sees unter den Fichten die Spiele der Liebe getrieben hatte, mit dreieinzig Jahren erreicht? Wußte er, daß er das bereits in *Kullervo* angefangene vollenden mußte: eine Erweiterung der

Grenzen der Dur-moll-Tonalität?

Nicht das Leben lenkt das Werk des Künstlers,
das Werk lenkt das Leben.

Symphonie Nr.5 Es-Dur, Op.82

In der *fünften Symphonie* setzt Sibelius die Entwicklung der klassischen Form ins Zentrum. Er geht an dieses Problem im beethovenschen Geiste heran, am ehesten mit den späten Streichquartetten als Ausgangspunkt.

Anstatt die Linie der *vierten Symphonie* weiterzuführen, die Tonalität immer weiter in die Grenzbezirke des Atonalen zu erweitern und den aphoristischen musikalischen Satzbau noch zu entwickeln, konzentriert er sich darauf, neue Formeinheiten zu schaffen, nach dem von ihm bereits früher formulierten Prinzip: „Ich werde die musikalischen Gedanken und ihre Entwicklung in meinem Geiste die Form bestimmen lassen.“

Gleichzeitig wendet aber der Beobachter Sibelius seinen Blick zur umgebenden Welt und auch aufwärts, zum Kosmos. Auch in dieser Hinsicht ist die *fünfte Symphonie* ein Gegensatz der „psychologischen“ *vierten*. Sie dringt nicht in „die grenzenlosen Räume der Seele“ sondern knüpft eher an die impressionistisch meeresumrauschte Tondichtung *Die Okeaniden* (1914) an.

Erster Satz, erster Abschnitt: *Tempo molto moderato*. In einem Stadium der Arbeit wollte Sibelius der *fünften Symphonie* „eine andere, menschlichere Form geben. Irdischer, lebendiger.“ Dieser Abschnitt in freier Sonatenform beginnt mit einem Hirtenidyll, das im glücklichen Arkadien spielen konnte — Sibelius war mit Theokrit gut vertraut. Die Hörner stimmen ein signalhaftes Motiv an, das aus zwei übereinander gestellten Quarten besteht. Die Holzbläser antworten in Terzparallelen mit einem sich

in Ganz- oder Halbtönen vorwärtsbewegenden Motiv. Die ganze Symphonie wird von der Spannung zwischen diesen beiden Thementypen gekennzeichnet, dem in weiten Intervallen schwingenden und dem schrittweise dahingleitenden.

Dieser löst sich in eine steigende Tremolofolge auf, die an ein frühlingshaftes Lichtschillern — oder an ein Weltraumrauschen erinnert. Gegen diesen Hintergrund schwingt sich das Seitenthema dahin, wie ein Planet in seiner Laufbahn.

Die in der Schlußthemengruppe aufgespeicherte Spannung löst sich in der steigenden Formierung des Bleches auf. Im Hintergrund pulsiert der kosmische Rhythmus.

Die Exposition wird mit geänderten Tonartsverhältnissen rekapituliert. In der folgenden Durchführung wird das polyphone, chromatische *Pianissimo*gewebe der Streicher verdichtet — man glaubt, das Konzert der Mücken in der weißen Sommernacht zu hören. In weiter Ferne erklingt das klagende Motiv des Fagotts, das an eine viel frühere Notiz von Sibelius erinnern könnte: „Ein einsamer Seevogel singt wehmütig.“

Der Dialog der Naturgeister verstummt, und in der ersten Fassung der Symphonie (1915) erlischt die Musik in einem *Diminuendo*.

In der endgültigen dritten Fassung (1919) wächst hingegen die innere Dynamik der Tonsprache, als ob sie eine kosmische Katastrophe ankündigen würde. Vom Streicherklang getragen schwingt sich das Seitenthema bis zum *Fortissimo* empor, die geballten Klangmassen der Blechinstrumente krachen tosend zusammen und verschmelzen in den triumphierenden Klang des ersten Signalthemas. Diese hinsichtlich der symphonischen Gesamtheit unumgängliche Fusion ist eine der Sternstunden des gesamten sibeliuschen Schaffens.

Erster Satz, zweiter Abschnitt: *Allegro moderato (ma un poco stretto)*. Das Tempo wird schneller, aus dem Hornsignal entsteht ein scherzohaftes Holzbläserthema, das Sibelius in den Skizzen mit der Bezeichnung „Trio“ markierte. Als weiterer Begleiter erscheint später ein anderes Triothema für Solotrompete. Dieses spätere Thema ist mit dem schwingenden Trompetenthema (in Sibelius' Tagebuch als „Schwanenthema“ bezeichnet) des Finales verwandt. Der anfangs idyllische Charakter der Musik wird allmählich dramatischer, durchführungsartig, bis das dem ersten Abschnitt entstammende Stufenthema des Bleches und das archaische Signal der Einleitung hervortreten.

Plötzlich befindet man sich inmitten einer symphonischen Schlußsteigerung, die in einer dionysischen *Presto*-Coda gipfelt. In Wirklichkeit bildet der spätere Teil des *Allegro-Moderato*-Abschnitts eine freie, tempomäßig und polyphon gesteigerte Rekapitulation der Exposition des *Tempo-molto-moderato*-Abschnitts. Somit ist der ganze erste Satz wie eine freie Sonatenform mit eingebautem Scherzo gestaltet.

Zweiter Satz: *Andante mosso, quasi allegretto*. Der idyllisch anmutige zweite Satz G-Dur nähert sich der Rokoko-Welt. Er ist als Thema mit Variationen komponiert, in denen der Grundrhythmus des Themas eine wesentliche Rolle spielt. Im Hintergrund schweben die ständig wechselnden Wolkengebilde der Klarinetten, Fagotte und Hörner. Im Thema selbst werden das Pizzicato der Streicher und die Terzparallelen der Flöten gegeneinander ausgespielt.

Das Pizzicato der Streicher wird von Bogenspiel abgelöst, und die Tonart moduliert nach Es-Dur und c-moll. Die meergrünen und rosa Farbschattierungen des Rokokos werden tiefer und die Musik bekommt einen leidenschaftlichen, neapolitanischen Zug, der

von der Kantilene der Violinen noch verstärkt wird. Die harmonische Entwicklung führt zu einem jähen Ausbruch, wo die Tritonusintervalle der Posaunen etwas von der angsterfüllten Welt der *vierten Symphonie* symbolisieren. Eine Rückleitung führt zur hellen Stimmung der Einleitung zurück, jetzt in eine Welt der Träume versetzt.

Dritter Satz: *Allegro molto*. Das frühlingshaft rauschende Hauptthema des Finales ist in impressionistischem Streicherschimmern gehüllt. Als Kontrast steht das „Schwanenthema“ der Trompeten. Als Begleiter erscheint ein Holzbläserthema, vorwiegend in schrittweiser Bewegung.

Kurz vor dem Ende des Satzes erscheint dieses Thema in es-moll. Auf dem „Schwanenthema“ baut Sibelius einen Höhepunkt, der in seinem Schaffen nur wenige Gegenstücke hat.

Zur Zeit der Entstehung der *fünften Symphonie* verglich Sibelius das Planungsstadium mit einem Puzzlespiel: „Die Disposition der Themen, diese wichtige, geheimnisvolle Beschäftigung. Als ob Gott der Vater Mosaikstücke aus dem Boden des Himmels hergeworfen hätte und mich gebeten hätte, herauszufinden, wie es gewesen sei. Vielleicht eine gute Definition des „Komponierens“. Vielleicht auch nicht. Was weiß ich.“

Er wußte es. Die erste Eingebung zur *Symphonie* war das Holzbläserthema des Finales und das bekannte, schwingende Trompetenthema, das „Schwanenthema“. Erst viel später wurde es ihm klar, daß diese Themen demselben himmlischen Mosaikmuster entstammten, wo sie Rand an Rand gelegt hatten. Letzten Endes, nachdem sie in verschiedene Satzsckizzen gesetzt gewesen waren, fanden sie sich im Finale wieder, wo das Trompetenthema die Rolle eines führenden Themas, *Dux*, spielt und der Holzbläsergesang als dessen

Comes, Begleiter, dient.

Was einen großen Symphoniker kennzeichnet, ist seine Fähigkeit, im voraus die melodische Qualität seiner Themen, sowie ihre eingebauten Möglichkeiten zur symphonischen Entwicklung erahnen zu können. Sibelius' Skizzen und Themenlisten zeugen von seinem inneren Kampf. Wie viele Themenideen, unter ihnen scheinbar schöne und lebenskräftige, verwarf er nicht während seiner Laufbahn! Unter ihnen war beispielsweise ein wunderschönes Thema eines *Adagio*, für die *fünfte Symphonie* gemeint. Dazu kam noch die Fähigkeit, die Einheitlichkeit der Thematik zu bewahren. In dieser Hinsicht erinnert Sibelius an Ludwig van Beethoven. Er besaß die Intuition des Symphoniebauers. Und unter allen Symphonien von Sibelius ist die *fünfte* am beethovenschesten.

Symphonie Nr.6 (d-moll), Op.104

Im April 1923, kurz nach der Uraufführung der *sechsten Symphonie* in Helsinki, dirigierte Sibelius dieses Werk in Stockholm und auch in Göteborg, wo ihn ein Journalist bat, die neue Symphonie mit einem Motto zu charakterisieren. Sibelius antwortete: „Wenn die Schatten länger werden.“

Sibelius bekam die Grundidee zur *sechsten Symphonie* bereits im Herbst 1914, gleichzeitig wie die zur *fünftten*. Im Entstehungsstadium waren die beiden Werke derartig mit einander verbunden, daß Sibelius in vielen Fällen die beiden Themawelten mit einander verwechselte. Eine Zeitlang plante er, die tragische es-moll-Episode aus dem Finale der *fünftten Symphonie* in den entsprechenden Satz der *sechsten* zu verlegen. Ebenfalls begann er, das für den *Andante-mosso*-Satz der *fünftten* gedachte Pizzicato-Thema in den Thementabellen für das Scherzo der *sechsten* zu entwickeln.

Man kann sagen, daß die eruptive und gegensatzreiche *fünfte Symphonie* aus zwei kontrastierenden Urthemen entstanden ist. Von den Skizzen zu beurteilen hat die *sechste Symphonie* hingegen nur ein einziges Grundthema, u.zw. das dramatisch geladene dorische Stufenthema des Finales, das, um die Sache volkstümlich auszudrücken, vom d auf den weißen Klaviertasten emporsteigt. Man kann es — wie Sibelius selbst — als eine modifizierte d-moll-Tonleiter bezeichnen.

In einem Brief 1918 enthüllt Sibelius die Zukunft und beschreibt seine symphonischen Pläne: „Die *VI:e Symphonie* ist im Charakter wild und leidenschaftlich. Finster mit pastoralen Gegensätzen. Vermutlich in 4 Sätzen, der Schluß steigert sich in ein dunkles Orchesterbrausen, in dem das Hauptthema ertrinkt.“ Aber er behielt sich etwaige Änderungen seiner Pläne für die *sechste* und auch die *siebte Symphonie* vor, „je nach der Entwicklung der musikalischen Gedanken“. „Wie immer bin ich der Sklave meiner Themen und unterwerfe mich ihren Forderungen.“

Die Ecksätze der *fünftten Symphonie* bauen im hohen Ausmaße auf den inneren Spannungen der Harmonien und der kosmischen Tremolofelder. In der *sechsten* wird der Hörer von der Intensität der musikalischen Linie gefesselt: „...dieses Schmieden auf der ethischen Linie, das mich völlig beansprucht, und wo ich imstande sein muß, mich zu konzentrieren und auszuhalten.“

Der erste Satz ist in einem Palestrinahaften Stil gehalten. Die Streicherpolyphonie der Einleitung strahlt ein gedämpftes Licht aus. Ein erwähnenswerter sibelianischer Zug ist, daß die Vorhänge hier auf die betonten Taktteile fallen, ihre Auflösungen auf die unbetonten. Diese Eigenart fördert den freien Fluß der Musik und somit auch die Befreiung des musikalischen Gedankens von den Fesseln der

Materie. Gegen den Streicherklang zeichnet sich der von der Oboe gespielte Stufengang des Hauptthemas ab. Die Violinen entwickeln die melodische Linie weiter, deren Schlichtheit eine solistische Tendenz nicht zu verbergen imstande ist.

Überhaupt dominieren Streicher und Holzbläser das Klangbild. Sibelius verwendet hier das Blech sparsamer als in seinen übrigen Symphonien. Die Harfe kehrt ins Instrumentarium zurück, aber sie wird nicht mehr romantisch virtuos behandelt, sondern eher archaisch schlicht, wie die fünfsaitige gusliähnliche *Kantele* (das alte finnische Nationalinstrument).

Der violinistisch konzertante Zug macht sich in der *sechsten Symphonie* deutlich geltend. Während der Jahre des ersten Weltkrieges, als Sibelius die *sechste Symphonie* skizzierte, komponierte er eine große Anzahl Stücke für Violine (einige von ihnen auch alternativ für Cello) und Klavier [BIS-CD-525], außerdem sechs *Humoresken* für Violine und Orchester [BIS-CD-472]. Trotzdem liest man mit Überraschung einen Brief, den der Komponist im Sommer 1915 an seinen Verleger Breitkopf & Härtel schickte: „Ich hege die Absicht, in der Zukunft ein neues Violinkonzert zu schreiben. Wären Sie, vorausgesetzt daß Ihnen das Werk gefällt, bereit, dafür 5.000 Reichsmark zu zahlen?“

Als Überschrift zum ersten Satz der *sechsten Symphonie* schrieb er mit Tinte: „Violinkonzert II / Concerto lirico.“ Nicht selten stehen aber die Verleger dem Rauschen der Flügel des Genies gegenüber merkwürdig taub. Die Konzertidee wurde fallengelassen — zum Glück für Sibelius.

Die wachsende harmonische Spannung des ersten Satzes verwandelt sich in ein Spiel mit einem lydisch gefärbten Flötenmotiv in Terzparallelen. Es wird in fallenden Sequenzen wiederholt — Sibelius

moduliert souverän nach den Regeln des Dur/moll-Systems.

Der Beginn des Repräsentanteils wird vom Hauptthema markiert, das jetzt in den Celli erscheint, vom Pizzicato der übrigen Streicher begleitet — man erkennt ein Motiv vom Ende desselben Themas. Diese Stelle ist einer der Höhepunkte der *sechsten Symphonie* und von Sibelius' ganzem Schaffen. Die Vision eines rembrandtschen Lichtfinsternisses tritt ein.

Das kecke Seitenthema steht in C-Dur, das hinsichtlich des Tonvorrates mit der ionischen Tonart zusammenfällt. Durch das Vermeiden der für die Durtonart typischen melodischen und harmonischen Wendungen zaubert Sibelius eine eigenartige Stimmung hervor. Diese verschwindet aber, als die musikalische Szene von einer beinahe drohenden Dämmerung gehüllt wird. Der Satz endet mit einer kurzen dorischen Wendung.

Die lauernden Schatten werden im zweiten Satz immer dichter. Ein melancholisches Thema wird in verschiedenen Varianten wiederholt. Beim Morgengrauen beginnen die Vögel zu singen — nicht aber vermenschlicht, wie in der *Waldweben*-Episode in Wagners *Siegfried*, sondern wie Naturgeister in Sibelius' mythischem Walde.

Den dritten Satz komponierte Sibelius wie ein Jagdstück im Renaissancestil. Man erkennt die Spuren vom Planungsstadium in Viertongruppen, die an das Pizzicatomotiv der *fünften Symphonie* erinnern. Sehr wirkungsvoll ist der Trioteil, wo das augmentierte Hauptthema erscheint, von einem Reiterhythmus in den Streichern begleitet.

Im Finale denkt man, den Wechselgesang in einer frühen christlichen Gemeinde zu hören. Dann verursacht das Keimthema dadurch einen heftigen symphonischen Konflikt, daß es in immer kleinere

Teile aufgespaltert wird, in Übereinstimmung mit der sogenannten „Satztechnik“ der Wiener Klassik. Hier werden Sibelius' Worte vom Ertrinken des Hauptthemas im dunklen Orchesterbrausen verwickelt. Aber im Übrigen scheinen die „pastoralen Gegensätze“ vielerorts die „wilden und leidenschaftlichen“ Elemente besiegt zu haben, von denen Sibelius schrieb.

Nach den großen Ausbrüchen kehrt die Musik in die Stille. Der Streicherklang des Abschiedsliedes besitzt eine hinreißend liebliche Intensität. Plötzlich enthüllt die Melodie ihren Kern, der sich als schlichte, runohafte Melodie entpuppt. Der musikalische Entfernungsprozeß erweist sich beinahe als anschaulich. Ist dies der Schlüssel zum Mysterium der Symphonie? In den Schlußtakten glaubt man, über eine finnische Seelandschaft hinauszublicken, wo sich ein neuer Horizont hinter dem ersten Inselrand eröffnet — und immer wieder neue Horizonte und Archipele, so weit wie das Auge sieht und die Phantasie reicht. „Die Schatten werden länger“, aber der Horizont erwacht immer wieder zum neuen Leben, bis in die Ewigkeit.

In der *sechsten Symphonie* erreicht Sibelius eine Synthese zwischen den Kirchentonarten und dem Dur/moll-System. In einem Brief schrieb er 1914 aus Berlin: „Es ist seltsam, wie wenige Komponisten der Gegenwart etwas schaffen können, das auf den Kirchentonarten basiert. Ich, der ich ihnen durch „Geburt und Gewohnheit“ näher stehe, bin für sie wie geschaffen.“

Symphonie Nr.7 C-Dur, Op.105

Die ersten Ideen zu seiner *siebten Symphonie* bekam Sibelius während einer der tragischsten Epochen der Geschichte Finnlands. Im Dezember 1917, als Streitigkeiten zwischen den Rotgardisten und weißen

Schutzkorpsmitgliedern in Helsinki ausbrachen, schrieb er in sein Tagebuch: „Habe im Kopf die *Symphonien VI und VII*. Außerdem die [zweite, endgültige] Umarbeitung der *Symphonie V*.“ Er setzt fort: „Die Anarchie nimmt zu. Mein unglückliches Land. Ich sehe alles in Schwarz.“

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

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

Sibelius' Pläne änderten sich zumindest bezüglich der *siebten Symphonie*, die in der Endfassung

nur einen Satz hatte, statt der ursprünglichen drei. War es ihm klar geworden, daß das für die *siebte Symphonie* skizzierte Themenmaterial nicht für eine mehrsätzige Symphonie geeignet war? Zeigte die „Entwicklung der musikalischen Gedanken“ auf eine Symphonieform mit einem Satz?

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

Adagio. „Einleitung“: Hier bringt Sibelius — offenbar mit Ludwig van Beethoven als Vorbild — verschiedene charakteristische Motive, die später verarbeitet werden und in der symphonischen Bearbeitungen eine wichtige Rolle spielen werden.

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

Orgelpunkte auf c und f markieren die gleichzeitige Gegenwart von C-Dur und F-Dur mit kirchentonartlicher, lydischer Färbung — es fehlt der Ton B. Sie bilden einen dunklen Hintergrund zur schillernden Oberfläche des Tonmeeres. Darüber hinweg gleitet ein Flötenmotiv in parallelen Quarten und Terzen. Besonders die Quarten schaffen eine impressionistische Atmosphäre mit Anknüpfung an

die Tondichtung *Die Okeaniden*, die ebenfalls vom Hellas der Antike inspiriert wurde.

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

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

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

Hier verändert sich aber die Tonlandschaft. Eine Variante des Flötenthemas flattert unruhig. Die

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

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

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

Allegro molto moderato. Sanfte Terzenparallelen führen den Hörer in eine glückliche, bukolische Tonwelt. Die Bläser intonieren ein signalhaftes Motiv, das mit Naturharmonien endet. Die Streicher antworten mit einem elastischen, tänzerischen Thema. Das Zwiegespräch setzt fort, und jetzt befinden wir uns in einem Abschnitt, der dem Namen „hellenistisches Rondo“ entspricht — so nannte ja Sibelius das Finale des ursprünglichen dreisätzigen Entwurfes. Die anmutigen Teile werden von einem euphoristisch herausfordernden Refrain abgelöst.

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

Presto, poco a poco rallentando al Adagio. Jetzt ist die Zeit für den unerhörten Augenblick. Violinen und Kontrabässe intonieren einen Orgelpunkt auf G, mit einer fallenden Figur der übrigen Streicher. Aus der Tiefe ertönt eine Skala der Hörner. Wir sind in der Einleitung der Symphonie zurück. Das Olympossthemata ertönt in der Soloposaune.

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

Soloflöte und Solofagott intonieren das impressionistische „Flötenthema“ zum Tremolo der Streicher im äußersten *Pianissimo*. In dieser Abschiedsstimmung ertönt in den Streichern eine sehr charakteristische Modulation aus der *Valse Triste* [BIS-CD-610].

Hier wäre es an der Stelle, einen durchgehenden Zug des ganzen Werkes hervorzuheben, u.zw. die häufigen Vorhalte (dissonante Töne auf starkem Takteil) und Vorausnahmen (dissonante Töne auf

schwachem Taktteil). Diese kommen in so großem Ausmaße vor, daß sie stellenweise die Tonalität verdunkeln und der C-Dur-Symphonie tonal ein radikales Gepräge geben. Die häufig vorkommenden Gegenstimmen im Baß haben einen ähnlichen Effekt.

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

© Erik Tawaststjerna

Kullervo, Op.7

Im November 1891 weilte die karelische Runosängerin Larin Paraske in Porvoo (Borgå), 50 km östlich von Helsinki, und aus Loviisa reiste der 25-jährige Sibelius hin, um sie authentische Runomelodien singen zu hören. Was er von ihr bei dieser und anderen Begegnungen lernte, sollte sein gesamtes Schaffen beeinflussen, wenn auch indirekt: die finnische Volksmusik war eine bewußt assimilierte Inspirationsquelle, aber sie wurde keineswegs dogmatisch kopiert. In *Kullervo*, Sibelius' erstem großen dramatischen Orchesterwerk, ist dieser Einfluß stark spürbar, und zwar aus zwei Gründen: die grundlegende Geschichte, aus dem finnischen Nationalepos *Kalevala* geholt, und das Kompositionsdatum, gleich nach dem erwähnten Kontakt mit „reiner“ Volksmusik.

Die ersten Ideen zu *Kullervo* hatte aber Sibelius bereits früher. Er begann sogar die Arbeit bevor er im Juni 1891 Wien verließ, und das ursprünglich in 6/4 geplante Einleitungsthema wurde dort entworfen. Damals stand Sibelius im mächtigen Banne

Kalevalas, was er in einem Brief an seine Braut Aino Järnefelt erwähnt. Nach der Rückkehr nach Finnland im selben Jahre debütierte er als Dirigent, worauf er sehr hart arbeitete, um *Kullervo* im April 1892 zu vollenden. Die Uraufführung fand am 28. April in der Aula der Helsinki-Universität statt, Sibelius dirigierte selbst. Die Solisten waren Emmy Achté und Abraham Ojanperä. Das Werk hatte einen außerordentlichen Erfolg — sowohl wegen des musikalischen Inhalts als wegen des nationalen Geistes — und führte zweifelsohne Sibelius in die erste Reihe der finnländischen Musikwelt.

Sechs Wochen nach der Uraufführung heiratete Sibelius Aino Järnefelt, und sie verbrachten ihre Flitterwochen in Karelrien, wo er weiterhin den Runogesang studierte.

Kullervo wird „symphonische Dichtung für Orchester Solisten und Chor“ genannt, also nicht einfach „Symphonie“. Sibelius schätzte selbst das Werk nach symphonischen Richtlinien ein, aber es gibt mehrere Gründe, weswegen er die einfachere Bezeichnung mied, darunter das Auftreten von Chor und Solisten, die programmatische Natur der Musik und vielleicht ein inneres Gefühl, das Werk sei irgendwie mangelhaft. Jedenfalls zog er es kurz nach der Uraufführung ein, und es wurde dann nie als Ganzes gespielt bis 1958, das Jahr nach dem Tode des Komponisten.

Der erste der fünf Sätze, *Introduktion*, ist rein orchestral, ein musikalisches Porträt von Kullervo, dem tragischen Helden. Das einleitende Thema in e-moll hat deutliche Berührungspunkte mit Bruckner (*dritte Symphonie*) und ist zunächst gegen den Hintergrund eines typisch sibelianischen Orgelpunktes zu hören. Die zweite Gruppe beginnt mit einem Thema im Horn und setzt mit einer Idee fort, die mit einem Pizzicatoakkord in *fortissimo* anfängt.

An dieser Stelle klingt das spätere Thema schwerfällig, wird aber dann auf erstaunliche Art in eine sehr runohafte Melodie verwandelt. Noch ein ungewöhnlicher Zug ist, daß Sibelius in der Oboe schnell repetierte Töne einsetzt, was für seinen späteren Stil nicht typisch sein sollte.

Der langsame Satz, *Kullervos Jugend*, ist ebenfalls orchestral. Er erzählt von Kullervos unglücklicher Jugend mit seinem Onkel zusammen, der Schuld an dem Tod des Vaters des Knaben war, und der ihn später dem Schmied Ilmarinen als Sklave verkaufen sollte. Sibelius komponierte diesen Satz wie ein Wiegenlied, aber das liedähnliche Hauptthema hat dunkle (häufig runoähnliche) Obertöne und einen zäh vorwärtstrebenden Puls: es wird von einem verzweiferten Abwärtsmotiv der Violinen unterbrochen. Ein kontrastierender Abschnitt der Holzbläser ist lebhafter, aber immer noch ist im Hintergrunde eine Atmosphäre der Unterdrückung zu spüren.

Der dritte Satz ist der längste, und hier begegnen wir neben dem Orchester auch Solisten und Männerchor. Kullervo, der kein Sklave mehr ist, sondern heimwärts zieht, nachdem er seine Steuern bezahlt hat (die mitreißende Einleitung in 5/4) trifft drei Jungfern und versucht, sie in seinen Schlitten zu locken. Der meistens unisono singende Chor erzählt die Geschichte und die Solisten spielen die Dialoge zwischen Kullervo und den Jungfern. Die ersten beiden Mädchen weisen ihn ab, aber das dritte wird von seinem Silber und seinem prachtvollen Gewand gereizt: sie gibt nach. Hier erstummt der Chor, und die Verführung wird vom Orchester effektiv gemalt. Es folgt die „Entdeckungsszene“ der zwei Solisten. Es wird enthüllt, daß die dritte Jungfer Kullervos seit langem vermißt Schwester ist, und Triumph wird in Verzweiflung verwandelt. Die Schwester besingt ihre

Jugend und wünscht, sie wäre im frühen Alter gestorben, wonach sie sich das Leben nimmt. Schließlich singt Kullervo ein kraftvolles Klagelied, von Fortissimoakkorden des Orchesters begleitet. Später richtete Sibelius Kullervos Klagelied als separates Klavierlied ein- er arbeitete daran noch im Jahre 1957.

Im vierten Satz zieht Kullervo in den Krieg gegen seinen Onkel. Die Musik ist gereizt und farbvoll *a la marcia*, in freier Rondoform, nur für Orchester gesetzt. Ein Reichtum an Fanfaren erzählt vom Krieger, der Rache sucht, aber die Musik hat auch nachsinnende Momente.

Im letzten Satz kommt der Chor zurück, um *Kullervos Tod* zu schildern. Zu großen Teilen ist der Satz ein riesiges *Crescendo*, allerdings so langsam, daß es kaum spürbar ist. Nachdem er seinen Onkel besiegt hat, stößt Kullervo auf den Platz, wo er seine Schwester verführte, und er kann sich nur durch Selbstmord von seiner Schuld befreien, wobei die Waffe sein eigenes Schwert ist, ein Geschenk des Gottes Ukko. Sibelius zitiert viele Themen aus anderen Sätzen und zuletzt kehrt das erste Thema der Einleitung zurück. Das Rad des Schicksals hat eine Drehung vollendet.

Robert Layton schreibt, daß *Kullervo* „viel mehr als ein versprechendes Werk ist“. Man muß zwar einsehen, daß das Werk Verschätzungen und Unreifen enthält, was der Komponist selbst durch eine übertriebene Reaktion gestand: er zog ja das Werk ein. *Kullervo* sollte aber ein entscheidender Meilenstein werden, vielleicht der entscheidendste in Sibelius' Karriere. Nach *Kullervo* war seine Zukunft als Orchesterkomponist gesichert: der Dirigent Kajanus gab ein Orchesterwerk in Auftrag (die Erstfassung von *En Saga*) und das Publikum stand auf seiner Seite. Noch bedeutungsvoller war, daß die

Keime der symphonischen Entwicklung, der Schlüssel zur künftigen Größe des Komponisten, jetzt in seine eigene Seele gedungen waren.

© **Andrew Barnett**

Karita Mattila ist die neue große Sopranistin Finnlands, bereits mit vielen internationalen Erfolgen, von großen Dirigenten gefragt. Sie gewann Preise bei bedeutenden Wettbewerben, in Finnland und zuletzt international, wie in Brüssel. Bereits in der Schulzeit begann sie ihre Gesangsbildung, die sie dann an der Sibelius-Akademie zu Helsinki bei Liisa Linko-Malmio und in London bei Vera Rosa fortsetzte. International trat sie als Orchestersolistin hervor. Sie gab Liederabende und wirkte an verschiedenen Festspielen mit, wie Helsinki, Jyväskylä, Ilmajoki und Savonlinna. In der Oper debütierte sie 1982 in Helsinki, als sie die Gräfin in *Figaros Hochzeit* sang.

Jorma Hynninen ist einer der bekanntesten finnischen Sänger von heute, sowohl in seiner Heimat als auch international. Sein Ruhm als hervorragender Liedinterpret und außerordentlich vielseitiger Opernsänger ist beträchtlich. Er wurde erstmals beachtet, als er den nationalen Gesangswettbewerb in Lappeenranta 1969 gewann. Im folgenden Jahr wurde er als Bariton an die Finnische Nationaloper verpflichtet. Er trat bei vielen Konzerten in aller Welt auf, sowie an den großen Opernhäusern. Seit dem Herbst 1984 ist er künstlerischer Leiter der Finnischen Oper. Er ist auf fünf weiteren BIS-Platten zu hören.

Laulun Ystävät (Die Freunde des Gesanges) wurde 1914 gegründet. Der Chor konzertierte in der Heimatstadt Turku und im übrigen Finnland. Außerdem trat er in Skandinavien, Deutschland,

Österreich, Ungarn, Israel und der GUS auf. Er beteiligte sich erfolgreich an mehreren nationalen Wettbewerben. Er wurde zum Männerchor des Jahres in Finnland auserkoren. Seit 1981 ist Jarmo Korkkonen sein Leiter.

Die **Göteborger Symphoniker** wurden 1905 gegründet und sind eines der ältesten Orchester Skandinaviens. Der Komponist, Pianist und Dirigent Wilhelm Stenhammar brachte bald das Orchester an eine führende Stelle innerhalb des skandinavischen Musiklebens. Jean Sibelius und Carl Nielsen waren häufige Gastdirigenten mit eigener Musik auf dem Programm, und Tor Mann und Issay Dobrowen führten die Tradition weiter. Chefdirigenten späterer Zeit waren Sergiu Comissiona, Sixten Ehrling und Charles Dutoit. Weitere berühmte Gastdirigenten waren Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, Sir John Barbirolli, Sir Malcolm Sargent, Sir Colin Davis, Sir Georg Solti, Herbert von Karajan und Zubin Mehta. Ab Herbst 1982 gelang es dem Orchester, den sehr gefragten estnischen Dirigenten Neeme Järvi als Chefdirigent zu gewinnen. Das Orchester erscheint auf 42 weiteren BIS-Platten.

Neeme Järvi ist Chefdirigent des Göteborger und des Detroit Symphonieorchesters. Er wurde 1937 in Tallinn (Reval) geboren und studierte an der Tallinner Musikschule sowie später am Leningrader Staatskonservatorium bei Rabinowitsch und Mrawinskij. Mit 18 Jahren debütierte er als Dirigent in einer konzertanten Aufführung der *Nacht in Venedig*, und 1963 wurde er Direktor des Orchesters des estnischen Rundfunks und Fernsehens und der Tallinner Oper. Er gewann den 1. Preis bei einem internationalen Dirigentenwettbewerb in Rom 1971, was zu Dirigieraufträgen bei führenden Orchestern

der ganzen Welt führte.

1980 emigrierte Neeme Järvi in die USA. Seither hat er mit führenden Symphonieorchestern des Westens und in den großen Opernhäusern (darunter Metropolitan Opera in New York) gearbeitet. Mit dem Göteborger Symphonieorchester wurde er für verschiedene Tourneen engagiert. Er ist mit Aufnahmeprojekten der gesamten Orchestermusik von Sibelius und Tubin (Schallplattenmarke BIS) beschäftigt; für BIS hat er auch sämtliche Gade- und Martinß-Symphonien eingespielt. Er erscheint auf 55 weiteren BIS-Platten.

Symphonie no 1 en mi mineur, op.39

La première symphonie de Sibelius (1898) débute par un long solo de clarinette accompagné de vibrations lointaines des timbales. La ligne descendante nous rappelle le chant d'une pleureuse carélienne. On croirait ensuite écouter une série de motifs de soupirs, séparés par des silences. Mais après s'élève la mélodie en une large liaison basse comme le vol d'un oiseau blessé en fuite, se tait et disparaît dans une nébuleuse préhistorique.

La *première symphonie* a une touche mythique, peut-être une vague réminiscence de l'œuvre symphonique *Kullervo*, composée sept ans plus tôt. "Une tragédie en notes." Voilà comment la *première symphonie* fut caractérisée par un critique, après avoir été dirigée par Felix Weingartner à Berlin. Mais les personnages du drame ont été assimilés par la structure symphonique et les thèmes demeurent à titre de monuments commémoratifs — pour employer une métaphore qui, à propos de Mahler, portait l'empreinte de l'antisibélien Theodor W. Adorno.

L'introduction au premier mouvement, apparemment isolée, contient plusieurs germes de motifs desquels se développent par exemple le flamboyant thème principal aux violons et même celui du gazouillement en tierces parallèles aux flûtes. Le thème secondaire, rêveur, s'apparente à son tour au thème principal — tout ceci démontrant la continue métamorphose des thèmes dans les symphonies de Sibelius.

Le compositeur dirigea la création à Helsinki en avril 1899. Deux mois plus tôt, le dit manifeste de février avait été publié, le premier coup sérieux du régime tsariste porté contre l'autonomie de la Finlande. Sibelius avait toutefois commencé le travail de composition un an plus tôt à Berlin et la symphonie ne semble pas refléter d'esprit de

protestation. Il n'en est pas de même du *Chant des Athéniens* [BIS-CD-314] sur un texte de Rydberg, un hommage au combat désespéré des héros, que le compositeur produisit spécialement pour ce concert de ses œuvres.

Les critiques de Helsinki, tout comme leurs collègues de Stockholm un an plus tard, reconnurent, dans la *première symphonie*, des traits rappelant Tchaïkovsky. Sibelius commenta: "Je sais bien que cet homme et moi avons beaucoup en commun." Les critiques se référaient probablement à la progression harmonique au point culminant du thème principal du premier mouvement. Un accord de neuvième de dominante avec pivot harmonique se résout en un accord de tonique sur un point d'orgue de tierce. Cette progression harmonique donne à tous les mouvements de la *première symphonie* une atmosphère de langueur et devint après coup une marque distinctive de l'harmonie de Sibelius.

L'atmosphère du deuxième mouvement pourrait être décrite par un vers du poète Bertel Gripenberg: "Oh nuits bleues au parc de notre jeunesse." Le thème principal a une poésie diaphane qui se change plus tard en une passion obscure lorsque les bois tissent le thème de passages chromatiques. Un contraste s'établit lorsqu'une simple mélodie archaïque finlandaise se présente en canon aux bassons. A l'arrière-plan du mouvement scherzo se devine le profil de Bruckner tel qu'il s'est gravé dans la mémoire de Sibelius neuf ans plus tôt, alors qu'il écouta à l'automne 1890 à Vienne une exécution de la *troisième symphonie* de Bruckner en présence du compositeur et sous la direction de Hans Richter. Le rythme à coups frappés est brucknérien mais le thème principal qui tonne aux timbales dans le mode mixolydien médiéval, a une touche presque de sorcellerie. L'ombre menaçante du dieu des forêts

Tapio tombe pendant quelques instants sur l'idylle de la section intermédiaire aux notes de *glissando* spectral de la harpe et du roulement de la grosse caisse.

Au début du finale le motif de clarinette émerge de la tombée de la nuit des temps de l'introduction. Il résonne maintenant avec pathétisme aux violons, interfolié du rugissement des cuivres. Le thème principal déguerpit dans une fuite démoniaque mais se dérobe sous le chant des cordes du thème secondaire. Nulle part ailleurs l'essence harmonique de la symphonie ne sonne aussi désespérément pathétique, nulle part ailleurs les cordes ne développent une telle passion. Sibelius prend congé du romantisme de *Kalevala* des années 90, de la période "jugend" et de sa propre jeunesse. La tragédie prend le dessus dans les mesures finales et, après la vaine révolte de l'orchestre contre un destin implacable — peut-être en pensée avec Tchaïkovsky — la symphonie s'achève par deux accords *pizzicato* résignés.

Symphonie no 2 en do majeur, op.43

Dans la *deuxième symphonie*, il se passe un changement décisif dans le climat symphonique de Sibelius. Le brouillard mythique kalevaesque des œuvres des années 1890, le coloris modal et les lumières énigmatiques, la frénésie des portées mélodiques font place à une atmosphère plus claire et à une lumière plus douce, donnant plus d'élégance aux contours. Les thèmes possèdent un équilibre et une plasticité presque vienno-classiques.

Ceci ne s'applique pas autant à tous les mouvements de la symphonie. Surtout le deuxième mouvement, *Tempo andante ma rubato*, et le thème secondaire du finale ont beaucoup du tragique couvant des œuvres antérieures. Dans ce sens

Sibelius montre ici une tête de Janus. D'un côté, il se tourne vers ce qui a été, d'un autre, il dirige son regard vers l'avant sur son idole Ludwig van Beethoven, le compositeur qui devait lui donner les plus fortes impulsions à une expansion et à un renouveau de la forme symphonique. Mais quoique la *deuxième symphonie* survint dans une période de transition dans le processus de composition de Sibelius, elle est une de ses œuvres les plus monumentales.

Les deux types différents de thèmes se présentent en tant que facteur simultanément unissant et créateur de tension; ils influencent profondément la structure de l'œuvre. Déjà au début du premier mouvement, on remarque le groupe de trois tons montant par degrés aux cordes, dans lequel chaque ton est répété. Les bois répondent par un motif descendant de trois tons.

Le monologue à l'unisson suivant des violons et surtout le thème final sont des exemples du deuxième type de thème. La mélodie commence par un ton longuement soutenu qui dévide une figuration rapide en croches suivie d'une chute de quinte. Nombre de thèmes dans la symphonie peuvent appartenir à l'un ou à l'autre des deux types.

L'exposition du premier mouvement s'écarte du modèle classique en ce que les trois thèmes présentés ne semblent pas être définitivement développés, mais paraissent plutôt être ébauchés aux grandes possibilités innées de développement. Il est significatif que les experts ne peuvent s'accorder sur lequel des trois thèmes est le secondaire, le "deuxième" ou le "troisième". Il en est d'ailleurs de même proportionnellement, de l'exposition dans la gigantesque sonate *Hammerklavier* op. 106 de Ludwig van Beethoven.

Dans le développement, les différents débuts de

thèmes poussent de nouveaux rejetons et sont ingénieusement combinés en plusieurs vagues enchérissantes, jusqu'à l'obtention d'une synthèse de la réserve thématique de toute l'exposition. Dans cette puissante culmination il devient évident que le matériel thématique provient d'une unique idée principale. Dans la réexposition écourtée, Sibelius superpose contrapuntiquement différents motifs — un effet qui hausse encore la dynamique innée du tissu.

Sibelius composa le deuxième mouvement, *Tempo andante ma rubato*, au printemps de 1901 à Rapallo. Il avait l'habitude de passer toute la journée dans une cabane de montagne, "entouré du plus intéressant jardin — roses en fleurs, camélias, amandiers..." Influencé par des compositeurs romantiques, tels Amiel et le suédois Törneros, il fut saisi d'une hantise et inscrivit sur du papier à musique: "Don Juan. Assis au crépuscule dans mon château. Un hôte, l'hôte de pierre, entre. Je demande plus d'une fois qui il est. — Aucune réponse. Je lui offre de le divertir. Il est toujours muet. Finalement, l'inconnu entonne une chanson. Don Juan comprend alors qui il est."

Au verso, il esquaissa le thème principal de l'*Andante* de la symphonie avec le texte ci-joint: "Dans le jardin enchanté où Don Juan n'est plus." Lors du voyage de retour, il s'arrêta à Florence et prit note là d'un nouveau motif qu'il appela "Christus".

Une question se pose ici maintenant : a-t-on le droit, appuyé sur ces annotations que le hasard a fait connaître, de tirer la conclusion que l'*Andante* décrit la lutte entre l'hôte de pierre et le Christ, entre les forces de la mort et celles de la vie? La réponse doit bien être négative. Le chemin d'une telle inspiration littéro-religieuse au résultat musical final peut être long et bien de quoi peut se produire pendant ce processus de sublimation.

On est presque enclin, dans ce mouvement, à ressentir une tension symphonique entre deux éléments opposés: d'un côté le lugubre thème principal joué par deux bassons; de l'autre, le thème secondaire en fa dièse mineur lydien, aux cordes assourdis.

Le thème de la mort en ré mineur éolien s'avance sans merci, étouffant la supplication de grâce des cordes. Lorsque, plus tard, l'âme humaine est étendue là, brisée et sans espoir, le thème secondaire résonne au lointain, rayonnant de la douce lumière de la quarte lydienne. Dans la reprise, cette lumière est éteinte. La mort semble avoir affirmé son pouvoir.

Le Scherzo se présente comme une contre-force symphonique bouillonnant de vitalité. La pensée voyage vers le contraste entre la marche funèbre et le scherzo dans l'*Héroïque* de Ludwig van Beethoven. Mais, alors que le trio du scherzo de Ludwig van Beethoven sonne comme des fanfares de chasse, Sibelius compose un trio *Lento e suave* commençant par non moins de neuf répétitions du même ton, accompagnées d'une chute de quinte et, à la fin, d'un triquet sibélien. C'est une idylle à la nature dans l'esprit de Bruckner, comme elle se traduit dans le scherzo de la *septième symphonie* de Bruckner. Au reste, Sibelius introduit son trio par cinq coups de timbale avec un *diminuendo* gradué de *p* à *ppp*. Bruckner, au contraire, laisse la timbale marquer un rythme pointé, entre Ländler et valse.

Après avoir répété les deux parties du scherzo, le compositeur bâtit un pont tonal provenant du motif de trois notes du thème du hautbois et d'un thème contrapuntique descendant; ce pont relie directement le scherzo au finale. Les deux mouvements ne sont pas soudés pour former une nouvelle unité formelle, mais la continuité thématique est préservée par le fait que le thème principal du finale se développe à partir

du motif de trois notes. Le caractère de fête du thème principal, les fanfares de trombones et un motif enflammé aux trompettes donnent au mouvement son caractère de finale héroïque des années 1800, dont le type fondamental est le finale de la *cinquième symphonie* de Ludwig van Beethoven. Sibelius se montre ici moins comme penseur symphonique que comme peintre dans le style *al fresco*. Les différentes parties de la forme sonate sont spacieusement élargies et glissent comme des images dans un panorama en mouvement. Les contours mélodiques sont dessinés en larges coups. Le thème secondaire, sur un sinueux mouvement *ostinato* au violoncelle et à l'alto, est joué aux bois. La "monotonie sonore", l'accompagnement *ostinato* et le point d'orgue d'introduction sur la médiane et si mineur (changeant plus tard la tonalité en fa dièse mineur) rappellent le monde tonal archaïque antérieur de Sibelius, par exemple *En saga* [BIS-CD-295]. Le thème final de fanfare et sa continuation en *pizzicato* couronnent le patos monumental du finale.

Le développement consiste en travail contrapuntique — avec un soupçon trop d'accent sur "travail" — et débouche sur une montée semblable à celle du pont tonal du scherzo au finale. Dans la réexposition le fond *ostinato* du thème secondaire monte jusqu'à l'extase. La mélodie se défait soudainement de son manteau mineur et se montre en étincelants atours de ré majeur. Le thème final tonne *ff*, *pesante*, et le motif ascendant de trois tons du thème principal s'achève, dans la coda, dans une formule finale de choral.

Sibelius dirigea la deuxième symphonie ainsi que deux œuvres moindres les 8, 10, 14 et 16 mars, chaque fois à guichets fermés. Une nouvelle œuvre symphonique n'avait encore jamais eu autant de succès en Finlande.

Symphonie n° 3 en do mineur, op.52

"La cristallisation de la pensée hors du chaos." C'est ainsi que Sibelius caractérisa le finale de la *troisième symphonie* lors d'une représentation à Moscou en 1907, année de la naissance de la symphonie. Déjà dans le premier groupe thématique, se laisse entrevoir, tissé dans le tissu musical, un intervalle descendant syncopé — une quarte diminuée — réclamant de l'attention. L'intervalle disparaît mais revient bientôt de plus en plus têtue et grandit organiquement jusqu'à devenir un thème final large semblable à un hymne.

Mais la parole de Sibelius sur la cristallisation de la pensée peut avoir une signification plus profonde et avoir trait à un changement général de style qui s'étend à tous les mouvements. Dans la *troisième symphonie*, Sibelius sort définitivement des pénombres de la chanson runique et franchit le pas vers un nouveau classicisme que les premier et troisième mouvements de la *deuxième symphonie* présagent déjà.

Dans la *troisième symphonie*, il n'est pas question du néo-classicisme ou en fait du néoclavécinisme français que Debussy réalise dans les pièces pour piano *Sarabande* et *Toccata*, ainsi que Ravel — plus tard — dans *Le Tombeau de Couperin*. Somme toute, Sibelius était éloigné des pastiches raffinés aux multiples dimensions psychologiques des impressionnistes. Il se rapprocha de ce que son ami Ferruccio Busoni définit comme "junge Klassizität". Ceci implique "contrôler, épurer et exploiter tous les profits tirés d'expériences antérieures et les incorporer dans des formes stables et belles."

Comme l'ultérieure *sixième symphonie*, la *troisième* est à un fort degré de la musique pour cordes et bois. Ces deux groupes d'instruments

prospèrent aussi en passages de doubles croches longuement défilés. Les cuivres sont employés parcimonieusement, sauf dans la montée du finale. Comme dans la *deuxième symphonie*, la harpe — cet instrument typiquement romantique — est absente. Le groupe des cordes devrait comprendre, selon les recommandations du compositeur, douze premiers et douze seconds violons, huit altos, huit violoncelles et huit contrebasses. "Comme vous voyez, encore mes cordes basses", écrivit Sibelius à son éditeur Robert Lienau.

Mouvement I: *Allegro moderato*. La tonalité principale de do majeur pourrait être comme un symbole pour l'alignement "jeune classique" de la symphonie. Lorsque Robert Kajanus la dirigea à Paris en 1920 un critique s'exprima ainsi: "Dieu seul écrit de nos jours en do majeur." Dieu — et, pourrait-il avoir ajouté, Stravinsky. Mais le do majeur de Sibelius n'est pas non plus du type courant. Le thème principal en forme de marche du premier mouvement débute en pur do majeur qui se teinte bientôt de modal avec un si bémol mixolydien au lieu de la sensible si, et un fa dièse lydien au lieu de fa. Ce type de gamme est souvent appelé gamme de Bartók. Le chantant thème secondaire avec une racine nostalgique dans le style de Sibelius des années quatre-vingt-dix est entonné aux violoncelles, non pas dans la tonalité attendue de sol majeur mais bien en si mineur.

Un mouvement ininterrompu de doubles croches commence aux cordes, contre lequel le thème final se profile aux bois. Le groupe final se termine en une gamme ascendante à l'unisson aux violons et altos contre une gamme descendante — donc en mouvement contraire — aux cordes basses — si hardiment dissonant que Glazounov envoya une copie de ce passage à Rimsky-Korsakov avec une

exclamation indignée: "Qu'est-ce que c'est que cela?"

Le développement est caractérisé par la continuation du mouvement moteur de doubles croches des cordes avec des variantes du thème secondaire à l'arrière-plan. Le mouvement culmine par la percée longuement préparée du thème principal dans la récapitulation où aussi le thème secondaire, maintenant en mi mineur, est poussé à un sommet où les motifs accompagnants des bois atteignent un effet presque percussif.

Mouvement II: *Andantino con moto, quasi allegretto*. Après la fin du premier mouvement en do majeur la quinte fondamentale en sol dièse mineur résonne comme d'un autre monde: "Prends tout ce qu'il y a de ténèbres dans la tombe..." (Runeberg). Du reste, la relation de tierce majeure entre les mouvements (ici: do majeur—sol dièse enharmonique à la bémol mineur) et même entre différentes sections des mouvements est un trait caractéristique des *symphonies II III et IV*.

Le thème gracieux et en même temps profondément mélancolique se glisse d'abord aux flûtes jusqu'à ce qu'il soit repris aux violons *all'arco* accompagnés des *pizzicati* des cordes basses. Ce monologue intérieur est interrompu par une méditation en style de quatuor à cordes — un présage des *Voces intimae* [BIS-CD-10] — suivie d'une ritournelle.

Des trois tons ascendants du thème s'élancent des rapides motifs aux bois à la sonorité mystérieuse, à trois voix, *Un pochettino con moto*, entremêlés aux sonorités des cordes et de cors éloignés. On pourrait peut-être parler d'un mouvement trio ou d'une section de type développement. Le mouvement se termine par le thème principal richement orchestré, la ritournelle et quelques rudes coups d'archets.

Le deuxième mouvement peut être perçu comme

une série de variations ou une forme rondo selon que l'on considère la section (chiffres 10 et 11 dans la partition) avec les passages spectraux à trois voix aux bois être une variation du thème principal ou une section qui s'est suffisamment éloignée du thème original pour former une partie indépendante de la forme.

Mouvement III: *Moderato — Allegro — Con energia* (seuls les tempi principaux sont donnés.) Le finale commence comme un genre de scherzo pétillant. Le compositeur jongle avec de courts motifs relayés par des réminiscences du deuxième mouvement, maintenant dans une atmosphère plus claire. Des parties plus libres alternent avec des constructions fixes. La pensée voyage vers la *huitième symphonie* de Ludwig van Beethoven où l'inouïe tension dynamique est chargée par de très petits agents.

Le germe d'intervalle mentionné se fait de plus en plus remarquer. Lorsqu'il a atteint plus tard sa forme définitive du genre hymne, la musique change soudainement de caractère. L'élément de scherzo cède sa place à celui d'hymne. La coda finale est poussée irrésistiblement en avant des syncopes du thème-hymne et progresse en un colossal sommet final où le matériel rythmique et thématique est réduit à ses éléments de base.

Symphonie no 4 en la mineur, op.63

"Une symphonie psychologique." Sibelius appela ainsi une fois sa *quatrième symphonie*. Le compositeur tâtonne dans "les réduits infinis de l'âme" — une expression qui devait empreindre l'année 1924 — et la musique reflète ce profond sondage de sa propre psyché. Comme *Ett drömspel* de Strindberg ou les peintures de Munch, sa *quatrième symphonie* est un des documents

artistiques les plus remarquables de l'esprit freudien.

Une source d'inspiration de la symphonie peut avoir été un voyage au mont Koli, la montagne située au nord-est de la Finlande, voyage que Sibelius entreprit en compagnie de son beau-frère, le peintre Eero Järnefelt à la fin de septembre/début d'octobre 1909. Il exprima ainsi ses impressions à son biographe Karl Ekman: "Où que le regard se tournât, il rencontrait l'impression inspiratrice: le lac automnal Pielisjärvi avec ses vagues gris plomb dont le jeu rebelle était de temps à autre égayé d'une éclaboussure de soleil; les rochers chauves et blancs, le paysage déchiré autour de la montagne, la vue sur la frontière russe au-delà d'une mer illimitée de forêt."

On pourrait ajouter que, lorsqu'il scrutait Pielisjärvi, Sibelius pouvait entrevoir, sur l'autre rive, le site où il avait passé sa lune de miel, dix-sept ans auparavant. Il vit littéralement sa vie en perspective.

Rentré chez lui il écrivit dans son journal: "Sur Koli! Une des impressions les plus fortes de ma vie. Des plans: "La Montagne". Avant Noël, il joua au piano, pour son ami intime Axel Carpelan, deux extraits de la future *quatrième symphonie* qu'il appela "La Montagne" et "Pensées du vagabond", manifestement avec allusion aux premier et troisième mouvements. On remarque que *Eine Alpensymphonie* (1911-15), œuvre de Richard Strauss très critiquée mais maintenant exécutée souvent, commence par une description noire comme la nuit de la montagne et culmine dans le sentiment d'oppression du vagabond, qui se condense en une vision de la nature solitairement sublime lorsqu'il fut parvenu au sommet de la montagne. Strauss donne une description naturaliste retentissante, orchestralement superbe, d'une ascension de montagne.

La *quatrième symphonie* de Sibelius est cependant proche d'une confession musicale de l'esprit, où l'on croirait avoir un aperçu du monde intérieur auquel il faisait peut-être allusion lorsqu'il parlait de son "jardin secret". "Mon œuvre la plus spirituelle" est une autre des épithètes qu'il donna à cette œuvre.

Pourquoi parle-t-il alors de quelque chose d'aussi à programme que "La Montagne" et "Pensées du vagabond" au sujet de la *quatrième symphonie*? Sans doute était-ce l'expérience de Koli qui lui donna l'impulsion de la *quatrième symphonie*. Mais cela ne veut pas du tout dire qu'il devait dépeindre en musique ses expériences lors de l'ascension de montagne.

En réalité, le voyage à Koli pourrait être comparé à ce que Mahler aurait appelé un "programme extérieur", alors qu'il révèle par exemple que l'impulsion de la marche funèbre du troisième mouvement dans sa *première symphonie* était l'illustration bien connue du livre d'enfants "L'Enterrement du chasseur", où le chasseur est suivi jusqu'au tombeau par différentes sortes de gibier. Mahler continue: "Mais ce qui est ici représenté n'est pas important — ça dépend seulement de l'atmosphère que l'on veut exprimer."

Combien souvent Sibelius n'a-t-il pas employé le mot "atmosphère" dans différentes phases de ses compositions après avoir écrit dans une lettre de Vienne: "J'ai les atmosphères pour ma symphonie *Kullervo* mais encore aucune expression musicale pour elle." Il distingua de la même façon certaines atmosphères lors du voyage à Koli. Ce qui leur donna naissance est toutefois insignifiant.

En sa qualité de programme extérieur, l'ascension de montagne peut servir de guide et d'étape, sans toutefois atteindre à l'essence profonde de la musique.

Premier mouvement: *Tempo molto moderato, quasi adagio*. Lors de la conception de *Kullervo*, Sibelius s'était plongé dans "le puits du passé". L'image de Thomas Mann a sa correspondance dans *Kalevala*, où le voyant et demidieu, "le vieux sage Väinämöinen", descend à Tuonela, le royaume de la mort, pour trouver les mots originaux manquants pour des exploits dépassant tout entendement humain.

Les mesures d'ouverture de la *quatrième symphonie* donnent l'impression d'une brutale irruption dans la couche la plus profonde de l'inconscient, résonnant dans le registre le plus sombre de l'orchestre — aux bassons, violoncelles assourdis et contrebasses, tout en *fortissimo* — sur une formation de tons entiers bâtie sur le motif originaire de triton do-ré-fa dièse-mi. Ce motif se présente en différentes variations dans tous les quatre mouvements de la symphonie.

Un autre élément unificateur est la continuation du motif d'introduction, une mélodie au violoncelle bâtie sur des tierces dans le mode dorique ecclésiastique, jouée par le chef de pupitre. L'intervalle de triton do-fa dièse se présente comme un élément de tension à travers toute la symphonie et même, entre autre, à la bitoralité éloignée du triton.

Le premier mouvement est caractérisé d'une part par de forts blocs harmoniques de tension, et d'autre part par deux passages inspirés du motif initial au violoncelle. Quelque chose de mystérieux plane sur tout le mouvement.

Deuxième mouvement: *Allegro molto vivace*. Le mouvement commence par un "thème naturel" enjoué en fa majeur teinté du mode lydien. Un autre motif important, progressant en anapestes, a l'intervalle de triton d'établi dans son contour.

Malgré l'idylle initiale est trahissante. Vers la fin, les thèmes sont transformés en structures de tons

entiers à la nuance sinistre. A la basse s'élève une soi-disant gamme à la Messiaen se composant de secondes alternativement mineures et majeures. C'est comme si l'on regardait les perspectives apeurantes et obscures qui s'ouvrent après la succession de tons clairs du commencement.

Troisième mouvement: *Il tempo largo*. Le troisième mouvement a le caractère d'une méditation. En ce qui a trait à l'édification de la forme, on remarquera surtout l'idée thématique dirigeante originant de deux quintes superposées et le processus de développement organique de celles-ci à travers tout le mouvement, résultant en un registre s'étendant sur quatre octaves et une quinte. Les instruments sont souvent traités en solistes ou en ensemble de chambre. On rencontre entre autre une gamme ascendante exécutée par la clarinette solo, suivie de la flûte avec les cordes basses en mouvement contraire. Ce passage surtout, comme le mouvement en entier, associe, selon Hans Redlich, le spécialiste de Bruckner et de Mahler, à la *neuvième symphonie* de Mahler. On pourrait ajouter que Sibelius anticipe ici le style de Chostakovich même.

Quatrième mouvement: *Allegro*. Le quatrième mouvement commence par une section optimiste orchestrée en musique de chambre, en fa majeur avec une quarte augmentée lydienne qui d'ailleurs fait partie d'une structure de tons entiers rappelant le motif originaire. Les sections bitorales avec les tons de la majeur et de mi majeur superposés créent des tensions se résolvant en une section mystérieusement lyrique avec des parties *pizzicato* alternant avec de ravissantes cantilènes aux violons. Au fond, on n'est pas surpris d'apprendre que cette partie repose sur un chant orchestral inachevé que Sibelius était en train de composer lors de la naissance de la symphonie. S'il avait été achevé, ce

chant aurait dû être exécuté par la cantatrice de renommée internationale Aino Ackté qui avait projeté une grande tournée européenne avec Sibelius comme compositeur et chef d'orchestre. Sibelius avait promis sa participation, mais par peur d'être contraint à interrompre le travail sur la *quatrième symphonie* qui était près d'être achevée, il se décommanda à la dernière minute. La section du "corbeau" pourrait refléter les sentiments d'années précédentes alors qu'il lut *Le Corbeau* de Poe dans l'excellente version suédoise de Viktor Rydberg.

Le finale culmine en une montée polyphonique dissonante presque apeurante. La fin donne une vision d'un paysage tonal désert où le silence est rompu seulement par le cri d'oiseaux perdus. Dans les dernières mesures résonne la plus simple de toutes les suites d'harmonies majeures-mineures: les accords parfaits de dominante et de tonique. Au cas où Sibelius aurait voulu passer un message, je l'interpréterais personnellement comme une expression d'ultime résignation et de désespoir: Seigneur prends pitié.

Néanmoins le "programme intérieur" de la *quatrième symphonie*? On a donné à entendre que l'atmosphère essentiellement sombre de l'œuvre, la manière aphoristique de s'exprimer et l'attaque "glissante" après le battement de la mesure, donnant une impression d'instabilité rythmique, proviendraient de l'état d'esprit de Sibelius après une opération pour une tumeur à la gorge au printemps de 1908. Le diagnostic ne fut en aucun cas univoque et l'on présume que le compositeur vécut oscillant entre la peur de mourir et l'espoir. L'éminent chercheur allemand en musique Carl Dahlhaus réfute une telle interprétation: "Comme si une technique de composition avancée devenait plus facilement compréhensible en expliquant qu'elle est l'expression

d'un assombrissement." On peut donner raison à Dahlhaus. Une composition n'est pas identique à la biographie du compositeur. Sibelius écrit lui-même dans son journal: "La symphonie apparaît en force à la lumière du soleil."

Mais si ainsi la peur de la mort ne s'infiltrait pas au cœur de la musique, son essence la plus profonde, pouvait-elle, peut-être, être reflétée par l'orchestration essentiellement sombre et ascétique. La même obscurité marque aussi les autres grandes œuvres qui survinrent dans l'ombre de l'opération: *Voces intimae*, la marche funèbre *In memoriam* [BIS-CD-372], *Le Barde* [BIS-CD-384] et *Luonnotar* [BIS-CD-270]. Toutes illustrent la période sombre de Sibelius qui ne fut rompue qu'en 1914 par le poème symphonique *Les Océanides* [BIS-CD-263].

L'incertitude après l'opération subie pour une tumeur fut la cause chez lui d'un besoin de réévaluer l'œuvre de sa vie. L'ascension de la montagne avait donné le programme extérieur de la *quatrième symphonie*. A quoi était parvenu, à l'âge de quarante-trois ans accomplis, le jeune homme de vingt-six ans qui s'était adonné aux jeux de l'amour sous les sapins de la plage sur l'autre côté du lac? Il comprit qu'il devait donner suite à ce qu'il avait déjà entrepris dans *Kullervo*: une extension des frontières du système tonal majeur-mineur.

Ce n'est pas la vie qui dirige l'œuvre de l'artiste, mais bien plutôt l'œuvre qui dirige la vie.

Symphonie no 5 en mi bémol majeur, op.82

Dans la *cinquième symphonie*, Sibelius vise au développement de la forme classique. Il aborde ce problème dans l'esprit beethovénien, particulièrement celui des quatuors à cordes tardifs comme point de départ.

Au lieu de continuer dans la voie de la *quatrième*

symphonie et de pousser la tonalité toujours plus loin vers les frontières de l'atonalité et de poursuivre le développement de la construction musicale aphoristique des mouvements, il se concentre sur la création de nouvelles unités de forme selon le principe qu'il a déjà énoncé: "Je pense laisser les pensées musicales et leur développement dans mon esprit décider de la forme."

Mais l'observateur Sibelius tourne en même temps son regard vers le monde environnant et il l'élève même vers le cosmos. Aussi, dans ce sens, la *cinquième symphonie* est-elle l'antithèse "psychologique" de la *quatrième*. Elle ne cherche pas à entrer dans "les replis infinis de l'âme", mais se raccroche plutôt au poème symphonique *Les Océanides* (1914) roulant ses flots impressionnistes.

Premier mouvement, première section: *Tempo molto moderato*. A une certaine époque du travail, Sibelius voulait donner à la *cinquième symphonie* "une autre forme — plus humaine, plus terrestre, plus vivante." La section *Tempo molto moderato* du premier mouvement, de forme sonate libre, commence par une idylle pastorale qui pourrait être située dans la joyeuse Arcadie — Sibelius connaissait son Théocrite. Le cor de chasse entonne un motif genre signal composé de deux quarts superposés. Les vents répondent en tierces parallèles par un motif glissant par tons ou demi-tons. Toute la symphonie est caractérisée par la tension entre ces deux types de thèmes, celui s'élançant par grands intervalles et celui glissant par échelons.

Ce dernier se résout en une série ascendante de trémolos faisant penser au scintillement de la lumière — ou au bruissement de l'espace cosmique. Contre cet arrière-plan, le thème secondaire s'élance comme un avion sur sa piste.

La tension accumulée dans le groupe des thèmes

codaux se résout dans la formation ascendante en escalier des cuivres. A l'arrière-plan, le rythme cosmique fait entendre sa pulsation.

L'exposition est réexposée avec des changements dans les relations entre les tonalités. Dans le développement qui suit, le tissu polyphonique chromatique *pianissimo* des cordes est condensé — on croirait écouter un concert de moustiques par une claire nuit d'été. Dans le lointain, bien au loin, résonne le motif plaintif du basson, que l'on pourrait relier à une note déjà ancienne de la main de Sibelius: "Un oiseau de mer solitaire chante tristement."

Le dialogue des esprits de la nature se tait et, dans la première version de la symphonie (1915), la musique s'éteint dans un *diminuendo*. Dans la troisième version, la définitive (1919), la dynamique intérieure du langage musical croît cependant comme si elle présageait une catastrophe cosmique. Porté par le son des cordes, le thème secondaire s'élève jusqu'au *fortissimo*, les masses de sonorités emplies des instruments de cuivre se heurtent en grondant, se fusionnent jusqu'à l'accord triomphant du premier thème "signal". C'est, en pensant à l'indispensable fusion de l'entité symphonique, un des moments les plus réussis de toute la production de Sibelius.

Premier mouvement, deuxième section: *Allegro moderato* (ma un poco stretto). Le tempo augmente, le signal du cor donne naissance à un thème de type scherzo aux vents, que Sibelius appela "trio" dans les esquisses. Un autre thème trio, pour trompette solo, se révèle plus tard être un compagnon. Ce deuxième thème s'apparente au thème aux trompettes, "thème des cygnes", du finale. Le caractère d'abord idyllique de la musique devient peu à peu plus dramatiquement chargé, à la manière d'un développement, jusqu'à ce que le thème en escalier

des cuivres de la première section et le signal archaïque de l'introduction se fassent entendre.

On se retrouve soudainement en plein milieu d'une montée finale symphonique culminant en une coda — *presto* dionysiaque. En réalité la deuxième partie de la section *Allegro moderato* constitue une réexposition libre, graduée aux points de vue tempo et polyphonie, de la section *Tempo molto moderato* de l'exposition.

Le premier mouvement en entier prend ainsi la forme d'une forme sonate libre avec un scherzo enchassé.

Deuxième mouvement: *Andante mosso, quasi allegretto*. Le deuxième mouvement, idyllique et gracieux en sol majeur, se rapproche du monde rococo suédois "gustavien". Il est de forme thème et variations dans lesquelles le rythme fondamental du thème tient un rôle important. A l'arrière-plan, les formations de nuages des clarinettes, bassons et cors se promènent en continuelle évolution. Dans le thème lui-même, le *pizzicato* des cordes et les tierces parallèles des flûtes s'affrontent.

Le jeu *pizzicato* des cordes fait place au *coll'arco* et la tonalité module en mi bémol majeur et en do mineur. Les jeux des couleurs vert d'eau et rose du rococo s'intensifient et la musique prend des traits passionnés, napolitains, accentués par la cantilène des violons. Le développement harmonique conduit à un soudain déchaînement où un quelque chose du monde angoissé de la *quatrième symphonie* est symbolisé par le triton des bassons. Une transition nous ramène à la claire atmosphère de l'introduction, maintenant transposée dans la sphère du rêve.

Troisième mouvement: *Allegro molto*. Le thème principal du finale, d'un bruissement printanier, est habillé du scintillement impressionniste des cordes. Le "thème des cygnes" aux trompettes lui fait

contraste. Un thème aux bois lui tient compagnie, l'emportant par un mouvement progressant par tons. Ce thème apparaît peu avant la fin du mouvement, harmonisé en mi bémol mineur. Au "thème des cygnes", Sibelius composa une gradation en mi bémol majeur qui a peu de pendants dans sa production.

Au temps de l'arrivée de la *cinquième symphonie*, Sibelius comparait la période de travail à un casse-tête: "La disposition des thèmes, cette importante besogne avec ses airs de mystère. Comme si Dieu le père avait lancé des pièces de mosaïque du parquet céleste et m'avait demandé de trouver de quoi l'entité eût l'air. Peut-être une bonne définition de "composer". Peut-être pas. Qu'en sais-je."

Il savait. La première impulsion pour la symphonie était le thème aux vents du finale ainsi que celui bien connu "des cygnes", aux trompettes. Il ne comprit que beaucoup plus tard que ces thèmes provenaient de la même mosaïque céleste où ils s'étaient trouvés côte à côte. Enfin, après avoir été placés dans différentes ébauches de mouvements, ils se retrouvèrent dans le finale où le thème des trompettes tient le rôle de thème conducteur, *dux*, et le chant des vents en est le *comes*, compagnon.

Ce qui caractérise un grand symphoniste est son aptitude à pouvoir d'avance avoir l'intuition de la qualité mélodique de ses thèmes et de leurs possibilités innées quant au développement symphonique. Les ébauches et tableaux des thèmes de Sibelius témoignent de sa lutte intérieure. Combien d'ébauches de thèmes, certains apparemment beaux et vigoureux, n'a-t-il pas mises au rancart au cours de sa vie! On trouva entre autres par exemple un superbe thème d'un *Adagio* destiné à la *cinquième symphonie*. A cela s'ajoutait en plus la faculté de conserver l'homogénéité thématique.

A ce point de vue, Sibelius fait penser à Ludwig van Beethoven. Il possédait l'intuition du bâtisseur de symphonies. Et de toutes les symphonies de Sibelius, la *cinquième* est la plus beethovénienne.

Symphonie no 6 (en ré mineur), op.104

En avril 1923, peu après la création de la *sixième symphonie* à Helsinki, Sibelius dirigea cette même œuvre à Stockholm et même à Gothembourg où, à la demande d'un journaliste, il expliqua la nouvelle symphonie par la devise suivante: "Lorsque les ombres s'allongent."

Sibelius ressentit son inspiration fondamentale quant à la *cinquième* et à la *sixième symphonie* simultanément, soit à l'automne de 1914. Les deux œuvres étaient si intimement liées dans leur stade évolutif que Sibelius prit plusieurs fois les deux mondes thématiques l'un pour l'autre. A un certain moment, il projeta de transférer le tragique épisode en mi bémol mineur du finale de la *cinquième symphonie* au mouvement correspondant de la *sixième*. Il commença de même à développer le thème *pizzicato*, destiné au mouvement *Andante mosso* de la *cinquième* dans les tableaux thématiques du scherzo de la *sixième*.

On peut dire de la *cinquième symphonie*, éruptive et pleine de conflits, qu'elle a surgi du contraste de deux thèmes originaux. Si l'on en juge par les esquisses, la *sixième*, au contraire, n'a qu'un seul thème générateur, soit le dramatique thème dorien en marches d'escalier du finale, de ré à do en montant sur les touches blanches du clavier — pour s'exprimer simplement. Ce peut être compris — à l'exemple même de Sibelius — comme une gamme modifiée de ré mineur.

Dans une lettre de 1918, Sibelius soulève un coin du voile du futur et rend compte des plans de ses

symphonies: "La *sixième symphonie* est de caractère sauvage et passionné. Sombre avec des contrastes pastoraux. Probablement en quatre mouvements avec une fin atteignant un sombre grandement orchestral où le thème principal se noie." Mais il tint son quant-à-soi au sujet d'éventuels changements de ses plans pour la *sixième* et même la *septième symphonie*, "dépendant du développement des pensées musicales". "Comme toujours, je suis l'esclave de mes thèmes et me soumets à leurs exigences."

Les premier et dernier mouvements de la *cinquième symphonie* sont érigés en grande partie sur les tensions intérieures des harmonies et des domaines cosmiques du trémolo. Dans la *sixième*, l'auditeur est fasciné par l'intensité de la ligne musicale "...cet élément forgeant sur la ligne éthique qui me prend entièrement et où je dois pouvoir me concentrer et tenir bon."

Le premier mouvement s'en tient à un style à la Palestrina. La polyphonie des cordes de l'introduction dégage un lustre terne. Un trait sibélien se révèle ici: les pivots harmoniques tombent sur un temps fort et sont résolus sur un temps faible. Cette singularité favorise le libre cours de la musique et, ce faisant, libère aussi la pensée musicale des chaînes matérielles. La gamme ascendante du thème principal, jouée au hautbois, se détache de la sonorité des cordes. Les violons continuent à filer la ligne mélodique dont la simplicité ne peut cacher une tendance au solo.

Les cordes et les bois dominent principalement l'image sonore. Sibelius emploie ici les cuivres plus parcimonieusement que dans ses autres symphonies. La harpe est de retour dans l'effectif instrumental, mais elle n'est plus traitée de façon romantiquement virtuose, mais bien archaïquement simple, comme la

kantele à cinq cordes (l'ancien instrument national finlandais), apparentée à la gusle.

Le trait concertant aux violons se fait clairement valoir dans la *sixième symphonie*. Pendant la première guerre mondiale, alors que Sibelius esquissait la *sixième symphonie*, il composa un grand nombre de pièces pour violon (certaines pouvant aussi être jouées au violoncelle) et piano [BIS-CD-525], pour ne pas parler des six *Humoresques* pour violon et orchestre [BIS-CD-472]. Mais on est quand même surpris de lire dans une lettre que le compositeur, à l'été de 1915, envoya à son éditeur Breitkopf & Härtel: "Je pense écrire un nouveau concerto pour violon. Seriez-vous prêt à payer 5000 Reichsmark pour l'œuvre, à condition qu'elle vous plaise?"

Comme titre du premier mouvement de la *sixième symphonie*, il écrivit à l'encre "Violinconcert II/Concerto lirico". Mais les éditeurs ne sont pas rarement remarquablement sourds au bruissement des ailes du génie. Le projet de concerto croula — heureusement pour Sibelius.

La tension harmonique montante du premier mouvement se change en jeu avec un motif à teinte lydique aux flûtes en tierces parallèles. Il est répété en séquences descendantes — Sibelius module souverainement selon les principes du système majeur-mineur.

Le début de la réexposition est marqué par le thème principal présenté maintenant aux violoncelles, accompagné des autres cordes *pizzicato* — on reconnaît un motif tiré de la fin du même thème. Cet endroit est un des points culminants de la *sixième symphonie* et de toute la production de Sibelius. On a une vision d'un clair-obscur de Rembrandt.

L'intripide thème secondaire est en do majeur, se confondant avec le mode ionien médiéval. En

évitant des tournures mélodiques et harmoniques typiques de la tonalité majeure, Sibelius suscite une atmosphère particulière. Mais celle-ci disparaît lorsque le tableau musical est soudainement enveloppé d'un crépuscule presque menaçant. Le mouvement se termine par un bref tournant dorien.

Les ombres furtives s'épaississent de plus en plus dans le deuxième mouvement. Un thème mélancolique est répété en variantes. A la pointe du jour, les oiseaux commencent à chanter, mais ils ne sont pas humanisés comme dans l'épisode *Waldweben* du *Siegfried* de Wagner; ils sont plutôt comme des esprits de la nature dans la forêt mythique de Sibelius.

Sibelius composa le troisième mouvement comme une pièce de chasse dans le style de la renaissance. On reconnaît les traces du stade d'ébauche en groupes de quatre tons, rappelant le motif *pizzicato* de la *cinquième symphonie*. Le trio fait beaucoup d'effet, où le thème principal apparaît en augmentation sur un accompagnement de rythme équestre aux cordes.

Dans le finale, on croirait entendre un chant alternatif dans une communauté chrétienne primitive. Le thème gênant donne lieu ensuite à un violent conflit symphonique en se démantelant en morceaux de plus en plus petits, conformément à la technique classique viennoise appelée "Satztechnik". La phrase de Sibelius, relative au thème principal qui se noie dans un sombre grondement orchestral, se réalise. En outre, les "contrastes pastoraux" semblent en maint endroit avoir triomphé des éléments "sauvages et passionnés" mentionnés par Sibelius.

Après les grands déchainements, la musique se calme. La sonorité des cordes du chant d'adieu a une intensité à la douceur charmante. La mélodie dévoile soudainement son cœur, qui se révèle être une

simple mélodie de style runique. Le processus musical d'éloignement paraît presque évident. Est-ce la clé du mystère de la symphonie? Dans les mesures finales, on croirait regarder un paysage de lac finlandais, où un nouvel horizon s'ouvre derrière la première ceinture d'îles, et encore de nouveaux horizons et archipels, aussi longtemps que l'œil et la fantaisie le permettent. "Les ombres s'allongent", mais l'horizon s'éveille toujours à une nouvelle vie, pour l'éternité.

Dans la *sixième symphonie*, Sibelius parvient à une synthèse des modes médiévaux et du système majeur-mineur. Il avait écrit en 1914 dans une lettre de Berlin: "C'est étonnant combien peu de compositeurs d'aujourd'hui peuvent créer quelque chose basé sur les modes d'église. Moi, qui leur suis plus proche par "naissance et par habitude prolongée" suis comme fait pour eux."

Symphonie no 7 en do majeur, op.105

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

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

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

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

En tout cas, la *septième symphonie* semble avoir surgi de ses thèmes. Mais en dépit de cela, on peut distinguer, dans l'œuvre achevée, la conception originale "en trois mouvements, le dernier un "rondo hellénique". Ces mouvements projetés correspondent évidemment dans la symphonie en un

mouvement aux trois sections marquées *Adagio*, *Vivacissimo* et *Allegro molto moderato*.

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

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

"Hymne": Les cordes plus loin augmentées d'autres groupes d'instruments entonnent maintenant une section à plusieurs voix appelée ici "Hymne" dans le style de Palestrina, un des passages les plus accomplis et les plus sublimes que Sibelius eût composés. "Voilà le *Parsifal* de Sibelius," s'écria

Serge Koussevitzky, un des plus grands interprètes du maître finlandais, alors qu'il répétait la *septième symphonie* avec l'orchestre de Boston. Et pourquoi pas? Mais l'hymne de la *septième symphonie* se rattache plutôt à la *sixième symphonie* inspirée de la polyphonie chorale de Palestrina qu'au romantisme de Wagner — tout épuré qu'il soit dans *Parsifal*. Mais on devrait garder en mémoire que l'élément modal est beaucoup moins prononcé dans la *septième symphonie* que dans la *sixième* imprégnée des modes de plain-chant. Dans la *septième* c'est la tonalité majeure-mineure qui domine.

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

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

Vivacissimo. Cette section s'élève autant sur de

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

Allegro molto moderato. De douces tierces parallèles guident l'auditeur dans un monde tonal heureux et bucolique. Les vents entonnent un motif de signal qui se termine par des harmonies naturelles. Les cordes répondent par un thème élastique dansant. Le dialogue continue et nous voici dans une section qui a donné le nom de "rondo hellénique" — c'est ainsi que Sibelius avait appelé le finale dans son projet original en trois mouvements.

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

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

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

La flûte et le basson solos entonnent le "thème à la flûte" impressionniste sur un trémolo des cordes le plus strictement *pianissimo*. Dans cette atmosphère de départ une modulation particulièrement caractéristique de *Valse Triste* [BIS-CD-610] est entendue aux cordes.

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

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

© Erik Tawaststjerna

Kullervo, op.7

En novembre 1891, la chanteuse runique carélienne Larin Paraske était à Porvoo, à 50 km à l'est d'Helsinki, et Sibelius, âgé de 25 ans, voyagea de Loviisa à Porvoo pour l'entendre chanter d'authentiques mélodies runiques. Ce qu'il apprit d'elle lors de cette rencontre, et lors d'autres, devait influencer son entière production future, mais indirectement: la musique de folklore finlandaise était une source d'inspiration consciemment assimilée mais certainement pas copiée dogmatiquement. Dans *Kullervo*, la première œuvre orchestrale majeure de Sibelius, l'influence est fortement sentie, et cela pour deux raisons — le sujet de l'histoire, tiré de l'épopée nationale finlandaise *Kalevala*, et la date de composition immédiatement après le contact avec de la "pure" musique de folklore.

Mais déjà avant cela, Sibelius avait eu ses premières idées pour *Kullervo*. En fait, il commença à y travailler avant de quitter Vienne en juin 1891 et le thème du commencement, originellement pensé en 6/4, y est esquissé. A ce moment, Sibelius était sous la forte emprise de *Kalevala*, ce qu'il mentionne dans une lettre à sa fiancée Aino Järnefelt. De retour en Finlande plus tard cette année-là, il fit ses débuts en direction d'orchestre et travailla ensuite d'arrachepied pour compléter *Kullervo* pour avril 1892. L'œuvre fut créée le 28 avril à la salle de l'université à Helsinki, et Sibelius lui-même dirigeait. Les solistes étaient Emmy Achté et Abraham Ojanperä. L'œuvre eut un succès exceptionnel — bien accueillie et pour son contenu musical et pour sa saveur nationale — et elle amena Sibelius incontestablement au premier plan de la musique finlandaise.

Six semaines après la première, Sibelius épousa Aino Järnefelt et partit pour son voyage de noces à Karelia où il continua d'étudier la chanson runique.

Kullervo est appelé "poème symphonique pour orchestre, solistes et chœur" — non "symphonie" en soi. Sibelius lui-même y pensait en termes symphoniques mais il a évité le titre plus simple pour plusieurs raisons, dont la présence du chœur et des solistes, la nature à programme de la musique et peut-être un profond sentiment de ne pas rendre justice à l'œuvre. En tout cas, *Kullervo* fut retiré par son créateur peu après la première et ne fut plus joué en entier avant 1958, l'année suivant la mort de Sibelius.

Le premier des cinq mouvements, *Introduction*, est purement orchestral, et décrit en musique Kullervo comme un héros tragique. Le thème initial, en mi mineur, associe clairement à Bruckner (*troisième symphonie*) et est d'abord entendu sur un point d'orgue typiquement sibélien. Le deuxième groupe débute avec un thème au cor et continue avec une idée commençant par un accord *pizzicato fortissimo*. Ce dernier thème sonne lourd ici mais il sera plus tard étonnamment transformé en une mélodie aux timbres très runiques. Un autre trait inhabituel de Sibelius est l'emploi de notes rapides répétées au hautbois, ce qui ne devait pas devenir une caractéristique de son style ultérieur.

Le mouvement lent, *La Jeunesse de Kullervo*, est aussi orchestral. Il raconte l'enfance malheureuse de Kullervo avec son oncle qui avait été responsable de la mort du père du garçon et qui plus tard le vendra comme esclave au forgeron Ilmarinen. Sibelius composa ce mouvement sur une berceuse, mais son thème principal chantant a des accents sombres (et souvent runiques) et un élan pressant vers l'avant: il est aussi interrompu par un motif désespérément descendant venant des violons. Un passage contrastant mettant en vedette les bois est plus animé mais nous sentons encore l'atmosphère

d'oppression sous-jacente.

Le troisième mouvement est le plus long et engage les solistes et le chœur d'hommes ainsi que l'orchestre. Kullervo, non plus un esclave mais sur le chemin du retour d'un voyage pour payer ses impôts, rencontre trois jeunes filles et essaie de les attirer dans son traîneau. Le chœur — généralement à l'unisson — raconte l'histoire et les solistes font le récit mimé des dialogues entre Kullervo et les jeunes filles. Les deux premières rejettent ses avances mais la troisième, tentée par son argent et ses riches vêtements, succombe à la longue. A ce moment, le chœur se tait et la séduction elle-même est décrite d'une manière frappante par l'orchestre seul. Vient ensuite la "scène de découverte" pour les deux solistes. La troisième jeune fille se révèle être la sœur depuis longtemps perdue de Kullervo: le triomphe se change en désespoir. La sœur chante sa jeunesse, souhaitant avoir péri dans son enfance, et se suicide. A la fin, Kullervo chante une complainte émouvante accompagnée d'accords percutants de l'orchestre. Par la suite, Sibelius a extrait la complainte de Kullervo pour en faire une chanson avec accompagnement de piano et y travailla jusqu'en 1957.

Dans le quatrième mouvement, *Kullervo part en guerre* contre son oncle. La musique est impétueuse et colorée, *a la marcia*, en forme libre de rondo et pour orchestre seul. Les fanfares abondent — voici un guerrier qui désire vengeance — mais la musique n'est pas sans moments réfléchis.

Le chœur revient dans le dernier mouvement pour relater la *Mort de Kullervo*. Une grande partie du mouvement est un immense *crescendo*, mais gradué de façon à être à peine perceptible. Après avoir vaincu son oncle, Kullervo arrive par hasard à l'endroit où il a séduit sa sœur et ne peut se libérer

de sa culpabilité qu'en se suicidant au moyen de sa propre épée, un présent du dieu Ukko. Sibelius cite plusieurs thèmes des autres mouvements et, à la toute fin, le thème de l'introduction revient. La roue tragique a fait un tour complet.

Robert Lipton écrit que "*Kullervo* est beaucoup plus que seulement une œuvre de promesse". Vrai: nous devons concéder qu'elle contient des erreurs et de l'immaturité, et le compositeur a reconnu cela et y a réagi avec excès en retirant l'œuvre. Mais *Kullervo* devait être un point de repère crucial dans la carrière de Sibelius, peut-être le plus crucial de tous. Après *Kullervo*, son avenir en tant que compositeur pour orchestre était assuré: Kajanus commanda une œuvre pour orchestre (la première version d'*Une Saga*) et le public était de son côté. De façon plus significative, les graines du développement symphonique — la clé de sa grandeur future — avaient maintenant été semées dans l'esprit même du compositeur.

© Andrew Barnett

Karita Mattila est la nouvelle grande soprano finlandaise qui a déjà plusieurs succès internationaux à son compte. Elle est demandée par des chefs éminents et a gagné des prix dans des concours finlandais et internationaux. Elle commença ses études de chant lorsqu'elle était encore à l'école et, après son baccalauréat, elle continua à l'Académie Sibelius d'Helsinki avec Liisa Linko-Malmio ainsi qu'à Londres avec Vera Rosa. Karita Mattila s'est produite comme soliste avec orchestre, a donné plusieurs récitals et a participé à différents festivals, par exemple à Helsinki, Jyväskylä, Ilmajoki et Savonlinna. Elle fit ses débuts d'opéra en 1982 à Helsinki dans le rôle de la comtesse Almaviva des *Noces de Figaro* de Mozart.

Jorma Hynninen est aujourd'hui un des chanteurs finlandais les plus connus, en Finlande comme à l'étranger. Il fut chaleureusement salué internationalement comme un grand chanteur de lied et un interprète remarquable et universel de rôles d'opéra. Il s'attira l'attention du public en gagnant le Concours National de Chant de Lappeenranta en 1969 et par son engagement comme baryton à l'Opéra National Finlandais l'année suivante. Il a participé à nombre de concerts partout dans le monde et fut invité dans les plus célèbres opéras du monde. Il est le directeur de l'Opéra Finlandais depuis l'automne de 1984. Il a enregistré sur 5 autres disques BIS.

Laulun Ystävät (Les amis du chant) fut fondé en 1914. Depuis ses débuts, le chœur a donné des concerts dans sa ville résidentielle de Turku et à la ronde en Finlande. Le chœur a fait des tournées en Scandinavie, en Allemagne, en Autriche, en Hongrie, en Israël et en Union Soviétique. Il a participé avec succès à plusieurs compétitions nationales. Le chœur fut nommé "Chœur de voix d'hommes en Finlande", un concours basé sur les activités et les connaissances. En 1984, le chœur a donné des concerts particulièrement nombreux et chanté entre autres un des requiems de Cherubini (celui pour chœur d'hommes) et exécuté de nouvelles œuvres basées sur *Kalevala*. Le chœur est dirigé depuis 1981 par Jarmo Kokkonen.

L'**Orchestre Symphonique de Gothembourg** fut fondé en 1905 et est l'un des plus anciens de la Scandinavie. En peu de temps le compositeur, pianiste et chef d'orchestre Wilhelm Stenhammar haussa l'orchestre à une position de tout premier plan dans la vie musicale scandinave. Jean Sibelius et

Carl Nielsen furent fréquemment invités à y diriger leurs propres œuvres. Tor Mann et Issay Dobrowen reprirent la tradition. Ces dernières années, les principaux chefs ont été Sergiu Comissiona, Sixten Ehrling et Charles Dutoit. D'autres chefs renommés ont été invités à diriger l'orchestre, dont Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, Sir John Barbirolli, Sir Malcolm Sargent, Sir Colin Davis, Sir Georg Solti, Herbert von Karajan et Zubin Mehta. En automne 1982, l'orchestre réussit à obtenir les services du chef estonien si recherché, Neeme Järvi, en tant que son nouveau chef attitré. L'Orchestre Symphonique de Gothembourg a également enregistré sur 42 autres disques BIS.

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

En 1980, Neeme Järvi émigra aux Etats-Unis et il a beaucoup travaillé depuis avec les principaux orchestres du monde occidental et dans d'éminentes maisons d'opéra. Lors de la saison 1978-79, il fit ses débuts à l'Opéra Métropolitain avec *Eugène Oneguine*. Il a fait des tournées partout dans le monde avec l'Orchestre Symphonique de Gothembourg. Il enregistre présentement l'intégrale

de la musique orchestrale de Sibelius et Tubin sur étiquette BIS pour laquelle il a déjà enregistré toutes les symphonies de Gade et de Martinö. Il a fait 55 autres disques BIS.

Recording data: [No.1] 1982-09-03;
[No.2] 1983-09-23/24; [No.3] 1983-01-21/24;
[No.4] 1984-02-02/04; [No.5] 1982-10-25/26;
[No.6] 1983-05-06/07; [No.7] 1985/08-24;
[Kullervo] 1985-09-05/06

All recordings made at the Gothenburg Concert Hall,
Sweden

Recording engineer: Michael Bergek

Microphones: [Nos.1-6] 4 Neumann KM83 and 1
Neumann SM69; [No.7/Kullervo] 1 Neumann
SM69 and 2 Neumann M269 tube microphones

Mixer: Swedish Radio mixer

Digital recording equipment: [Nos.1/5] Sony PCM-100;
[Nos.2/3/4/6/7/Kullervo] Sony PCM-F1

Recorded on Sony tape

**Producer: [Nos.1/3-6/Kullervo] Robert von Bahr;
[Nos.2/7] Lennart Dehn**

Digital editing: Robert von Bahr

Compilation transfer: Siegbert Ernst

Cover text: [Symphonies] © Erik Tawaststjerna;
[Kullervo] © Andrew Barnett

English translation: [Nos.1/3-6] John Skinner;
[No.2] William Jewson; [No.7] Andrew Barnett

German translation: Per Skans

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover illustration: Keith Barnett

Photograph of Neeme Järvi: Eino Tubin

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett,
Compact Design Ltd., Harrogate, England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

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

© 1982 - 1985, © 1993, BIS Records AB

KULLERVO, Op.7

Third Movement: Kullervo And His Sister

CHORUS

Kullervo, Kalervon poika,
sinisukka äijön lapsi,
hivus keltainen, korea,
kengän kauto kaunokainen,
läksi viemähän vetoja,
maajyviä maksamahan.
Vietyä vetoperensä,
maajyväset maksettua
rekehensä reutoaikse,
kohennaikse korjahansa.
Alkoi kulkea kotihin,
matkata omille maille.
Ajoa järyttelevi,
matkoansa mittelevi
noilla Väinön kankahilla,
ammoin raatuilla ahoilla.
Neiti vastahan tulevi,
hivus kulta hiihtelevi
noilla Väinön kankahilla,
ammoin raatuilla ahoilla.
Kullervo, Kalervon poika,
jo tuossa piättelevi;
alkoi neittä haastatella,
haastatella, houkutella:
KULLERVO

"Nouse, neito, korjahani,
taaksi maata taljoillesi!"

SISTER

"Surma sulle korjahasi,
tauti taaksi taljoillesi!"

CHORUS

Kullervo, Kalervon poika,
sinisukka äijön lapsi,
iski virkkua vitsalla,
helähytti helmivyöllä.
Virkku juoksi, matka joutui,
tie vieri, reki rasasi.

CHORUS

Kullervo, son of Kalervo,
Child with very bluest socks
And with fine yellow hair,
And with finest leather shoes
Went to pay his taxes
And he went to pay his land-dues.
When he had paid the taxes
And had also paid his land-dues
He quickly jumped into his sledge
Mounted quickly onto his sledge,
And began to travel home,
To travel to his land.
He drove and rattled on
Travelling on his journey,
Crossing the heath of Väinö,
Came early to his clearing,
By chance a girl met him,
With flowing yellow hair
There on the heath of Väinö,
Where he had arrived early,
Kullervo, son of Kalervo
Stopped his sledge just then,
And began a conversation
Talking, cajoling:

KULLERVO

'Come into my sledge, my dear,
Relax on the furs inside.'

SISTER

'May Death enter your sledge,
May Sickness rest upon the furs.'

CHORUS

Kullervo, son of Kalervo,
Child with very bluest socks,
Struck his horse with his whip
And lashed it with his beaded whip.
The horse leaped into motion
The sledge rocked and journeyed on.

Neiti vastahan tulevi,
kautokenkä kaaloavi
selvällä meren selällä,
ulapalla aukealla.

Kullervo, Kalervon poika,
jo tuossa päättelevi,
suutansa sovrittelevi,
sanojansa säätelevi:

KULLERVO

"Tule korjahan, korea,
maan valio, matkoihini!"

SISTER

"Tuoni sulle korjahasi,
Manalainen matkoihisi!"

CHORUS

Kullervo, Kalervon poika,
sinisukka äijön lapsi,
iski virkkua vitsalla,
helähytti helmivyöllä.
Virkku juoksi, matka joutui,
reki vierä, tie lyheni.

Neiti vastahan tulevi,
tinarinta riioavi
noilla Pohjan kankahilla,
Lapin laajoilla rajoilla.

Kullervo, Kalervon poika,
hevoistansa hillitsevi,
suutansa sovrittelevi,
sanojansa säätelevi:

KULLERVO

"Käy, neito, rekoseheni,
armas, alle villitieni,
syömähän omeniani,
puremahan päähkenia!"

SISTER

"Sylen, keho, kelkkahasi,
retkale, rekosehesi!
Vilu on olla villin alla,
kolikko korjassa eleä."

CHORUS

Kullervo, Kalervon poika,
sinisukka äijön lapsi,

And by chance a girl met him
Walking with leather shoes
Across the lake surface
And across the water.

Kullervo, son of Kalervo
Stopped his sledge just then
And opened his mouth
And began to speak thus:

KULLERVO

'My dear, come into my sledge
pride of the earth, travel with me.'

SISTER

'May Tuoni seek you in your sledge
And Manalainen travel with you.'

CHORUS

Kullervo, son of Kalervo
Child with very bluest socks,
Struck his horse with his whip
And lashed it with his beaded whip,
The sledge rocked,

The ground was covered,
By chance a girl met him
Wearing a tin brooch and singing
There on Pohja's heaths

On the far borders of Lapland.
Kullervo, son of Kalervo
Stopped his sledge just then,
And opened his mouth
And began to speak thus:

KULLERVO

'Come into my sledge, my dear
Come under my rug, my darling,
There you shall eat my apples
And crack my nuts at leisure.'

SISTER

'I spit at your sledge, you villain,
you rat, even at your sledge!
It is cold underneath your rug
And dark within your sledge.'

CHORUS

Kullervo, son of Kalervo,
Child with very bluest socks,

koppoi neion korjahansa,
reuallti rekosehensa,
asetteli taljoillensa,
alle viltin vieretteli.

SISTER

"Päästä pois minua tästä,
laske lasta vallallensa
kunnotointa kuulemasta,
pahalaista palvomasta,
tahi potkin pohjan puhki,
levittelen liistehesi,
korjasi pilastehiksi,
rämäksi re'en retukan!"

CHORUS

Kullervo, Kalervon poika,
sinisukka äijön lapsi,
aukaisi rahaisen arkun,
kimahutti kirjakannen;
näytteli hope'itansa,
verkaliuskoja levitti,
kultasuita sukkasia,
voitansä hopeapäitä.
Verat veivät neien mielen
raha muutti morsiamen,
hopea hukuttelevi,
kulta kuihauttelevi.

SISTER

"Mist' olet sinä sukuisin,
kusta, rohkea, rotuis?
Lienet suurtaki sukua,
isoa isän aloa."

KULLERVO

"En ole sukua suurta,
enkä suurta enkä pientä,
olen kerran keskimäistä:
Kalervon katala poika,
tuhma poika tuiretyinen,
lapsi kehjo keiretyinen.
Vaan sano oma sukusi,
oma rohkea rotusi,
jos olet sukua suurta,
isoa isän aloa!"

Dragged the girl into his sledge,
And pulled her inside
And he laid her on the furs,
Pushed her under the rug.

SISTER

"Let me go at once from the sledge,
Leave me in perfect freedom,
So I hear of nothing evil,
Neither bad nor dirty language,
Or else I'll throw myself on the ground,
I'll break your sledge to pieces,
I'll smash it into tiny pieces,
Tear the wretched sledge apart!"

CHORUS

Kullervo, son of Kalervo,
Child with very bluest socks
Opened his leather coffer
Lifted the grating, pictured lid
And showed her all his silver,
He spread out his fine fabrics,
And gold-embroidered stockings
And girdles decorated with silver.
Soon the cloth turned her dizzy,
The money made her into a bride,
The silver destroyed her
And the gleaming gold deceived her.

SISTER

"Tell me now about your family,
Of the great clan that you come from,
I think it is a mighty clan,
You are the child of a great father."

KULLERVO

"No, my clan is not great,
Neither great nor small,
I am just of medium rank,
Unhappy son of Kalervo.
Silly boy and very foolish,
Useless child, no good at all.
Tell me now about your family,
Of the great clan that you come from,
I think it is a mighty clan,
You are the child of a great father."

SISTER

"En ole sukua suurta,
enkä suurta enkä pientä,
olen kerran keskimäistä:
Kalervon katala tyttö,
tyhjä tyttö tuiretuinen,
lapsi kehjo keiretyinen.
Ennen lasna ollessani
emon ehtoisen eloilla
läksin marjahan metsälle,
alle vaaran vaapukkahan.
Poinin maalta mansikoita,
alta vaaran vaapukoita;
poinin päivän, yön lepäsin.
Poinin päivän, poinin toisen;
päivälläpä kolmannella
en tiennyt kotihin tietä:
tiehyt metsähän veteli,
ura saatteli salolle.
Siinä istuin jotta itkin.
Itkin päivän jotta toisen;
päivänäpä kolmantena
nousin suurelle mäelle,
korkealle kukkulalle.
Tuossa huusin, hoilaelin.
Salot vastahan saneli:
kankahat kajahtelivat:
"Elä huua, hullu tyttö,
elä, mieletöin, melua!
Ei se kuulu kumminkana,
ei kuulu kotihin huuto."
Päivän päästä kolmen, neljän,
vien, kuuen viimeistäki
kohennihin kuolemahan,
heitihin katoamahan.
Enkä kuollut kuitenkana,
en mä kalkinen kaonnut!
Oisin kuollut, kurja raukka,
oisin katkennut, katala,
äsken tuosta toisna vuonna,
kohta kolmanna kesänä
oisin heinästä helynnyt,
kukoistellut kukkapäätä,

SISTER

'No, my clan is not great,
Neither great nor small,
I am just of medium rank,
Unhappy daughter of Kalervo
Silly girl and very foolish,
Useless child, no good at all.
When I was a tiny child,
Living with my loving mother,
I went to the forest for berries
I looked for raspberries under the mountain
I picked strawberries on the plains,
I picked raspberries under the mountain.
I picked by day, rested by night,
Picked for one day, two days,
And also on the third day.
But I didn't find the way home,
The paths led me into the forest
The footpaths into the deep woods.
I stood there and cried,
I cried for one day, two days
Then finally on the third day
I climbed a high mountain
Right to the very top.
From the peak I called out
And the woods answered me:
And the heaths echoed as well:
"Do not shout, you stupid girl,
Do not shout, you silly thing,
There is no one who can hear you
No-one at home hears your call."
Then on day three and day four,
Finally on day five and day six
I tried to kill myself,
I tried to cast myself to my death
But I could find death in no way
And, wretched thing, I could not die.
I wish that I had perished
That I, poor thing, had found my death,
So in the next year after that
Or the third year, in summer
I could have emerged as a blade of grass,
Lived as a pretty flower,

maassa marjamaa hyvänä,
punaisena puolukkana,
nämät kummat kuulematta,
haikeat havaitsematta."

KULLERVO

"Voi poloinen, päiväni,
voipa, kurja, kummiani,
voi kun piin sisarueni,
turmelin emoni tuoman!
Voi isoni, voi emoni,
voi on vaitavanhempani!
Minnekä minua loitte,
kunne kannoitte katalan?
Parempi olisin ollut
syntymättä, kasvamatta,
ilmahan sikeämättä,
maalle täille täytymättä.
Eikä surma suoriin tehnyt,
tauti oikein osannut,
kun ei tappanut minua,
kaottanut kaksioisnä."

Kalevala, Runo 35

Fifth Movement: Kullervo's Death

Kullervo, Kalervon poika,
otti koiransa keralle,
läksi tietä telkkimähän,
korpehen kohoamahan.
Kävi matkaa vähäisen,
astui tietä pikkaraisten;
tuli tuolle saarekselle,
tuolle paikalle tapahtui,
kuss' oli pienen pillannunna,
turmellut emonsa tuoman.
Siin' itki ihana nurmi,
aho armahin valitti,
nuoret heinäät hellitteli,
kuikutti kukat kanervan
tuota pienen pillamusta,
emon tuoman turmelusta:

On the ground a beautiful berry
Even as a scarlet cranberry,
Then I would not have met this trouble
I would never have had this fright.'

KULLERVO

'Woe to my day, unhappy me,
Woe to me and all my family.
For I have ravished
My sister, my mother's child.
Woe to my father, woe to my mother!
Woe to you my old parents!
Why then did you bring me up,
Bring me up to be so miserable?
I would have been far happier
If I had never been born or reared,
Never been strengthened in the air,
Never entered this world.
Death has treated me wrongly
And disease too has acted foolishly
By not attacking me
And destroying me when two nights old.

Kullervo, son of Kalervo
Took his dog by his side,
Journeyed on through the forest,
Where the woods were thickest,
But he had only gone a short distance,
He had walked just a little way,
When he reached the area,
He recognised where he was,
Where he had seduced the girl,
Dishonoured his mother's child.
The gentle grass was crying there,
The lovely spot was miserable,
The young grass was most sad,
And flowers on the heath were mournful.
About the girl's ruin,
For the death of the mother's child.

eikä nousnut nuori heinä,
 kasvanut kanervan kukka,
 ylennyt sijalla sillä,
 tuolla paikalla pahalla,
 kuss' oli piian pillannunna,
 emon tuoman turmellunna.
 Kullervo, Kalervon poika,
 tempasi terävän miekan;
 katselevi, kääntelevi,
 kyselevi, tietelevi.
 Kysyi mieltä miekaltansa,
 tokko tuon tekisi mieli
 syöä syyllistä lihoa,
 viallista verta juoa.
 Miekka mietti miehen mielen,
 arvasi uron pakinan.
 Vastasi sanalla tuolla:
 "Miks' en söisi mielelläni,
 söisi syyllistä lihoa,
 viallista verta joisi?
 Syön lihoa syyttömäksi,
 juon verta vialtomanki."
 Kullervo, Kalervon poika,
 sinisukka äijön lapsi,
 pään on peltohon sysäsi,
 perän painoi kankahasen,
 kären käänti rintahansa,
 itse iskihe käreille.
 Siihen surmansa sukesi,
 kuolemansa kohtaeli.
 Se oli surma nuoren miehen,
 kuolo Kullervo urohon,
 loppu ainakin urosta,
 kuolema kovaosaista.
Kalevala, Runo 16

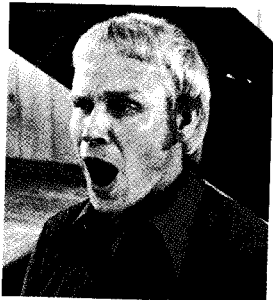
The young grass was not growing,
 The flowers were not spreading out,
 The spot was not covered over
 Where the evil deed was done,
 Where he had seduced the girl
 And dishonoured his mother's child.
 Kullervo, son of Kalervo
 Took the sharp sword he carried
 And looked at it, turned it over,
 And then he asked it
 About its own opinion,
 If it would consent to kill him,
 To consume his guilty body
 And drink down his evil blood.
 The sword understood his meaning,
 It understood his question
 And answered thus:
 'Why, at my own whim
 Should I not eat up your flesh
 And drink your evil blood?
 I, who have devoured innocent flesh
 And drunk the blood of the innocent?'
 Kullervo, son of Kalervo,
 Child with very bluest socks
 Set the haft firmly on the ground,
 Fixed the hilt onto the heath
 And turned to point toward his chest.
 And he threw himself on the point.
 Thus he found the death he wanted
 He threw himself to his own death.
 So the young man died like this.
 Kullervo, the hero, died thus.
 In this way the hero's life ended,
 The unlucky hero died just so.



Jean Sibelius Neeme Järvi

Karita Mattila

Jorma Hynninen



COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

