

BERLINER PHILHARMONIKER
SIR SIMON RATTLE

JEAN SIBELIUS
SYMPHONIES 1-7



BERLINER PHILHARMONIKER
SIR SIMON RATTLE

JEAN SIBELIUS
SYMPHONIES 1–7



Jean Sibelius Mitte der 1930er-Jahre

Jean Sibelius in the mid-1930s

Inhalt · Content

JEAN SIBELIUS [1865–1957]

| | |
|---|----|
| Volume 1 Symphonien Nr. 1 & 2 · <i>Symphonies Nos. 1 & 2</i> | 4 |
| Volume 2 Symphonien Nr. 3 & 4 · <i>Symphonies Nos. 3 & 4</i> | 8 |
| Volume 3 Symphonie Nr. 5 · <i>Symphony No. 5</i> | 14 |
| Volume 4 Symphonien Nr. 6 & 7 · <i>Symphonies Nos. 6 & 7</i> | 16 |
| Instrumentierung · <i>Orchestration</i> | 20 |
| | |
| Harmonie und Dissonanz | |
| Die Welt des Jean Sibelius | 23 |
| <i>Harmony and Dissonance</i> | |
| <i>The World of Jean Sibelius</i> | 33 |
| | |
| »Dass etwas Großes sich anbahnt ist sicher, aber – « | |
| Jean Sibelius und das 20. Jahrhundert | 41 |
| <i>“It’s sure that something major is in the offing, but – ”</i> | |
| <i>Jean Sibelius and the 20th century</i> | 51 |
| | |
| Berliner Philharmoniker: Mitglieder · <i>Members</i> | 62 |

Symphony No. 1

Der Anfang der Ersten Symphonie mit der Solo-Klarinette dürfte der Fünften Symphonie von Peter Tschaikowsky nachempfunden sein, dafür spricht auch der romantisch-konventionelle Tonfall des ganzen Werks sowie sein Umfang: Die Erste ist die längste Sibelius-Symphonie. Dem Komponisten geht es offenbar nicht um seine ureigene Tonsprache, sondern um die Beherrschung der Tradition und Orientierung fernab von Johannes Brahms. Das aufbrausende Hauptthema – Allegro energico –, das der Einleitung folgt, beginnt mit einem absteigenden Seufzer-Terz-Motiv (hier g, fis, d), das aus vielen Werken von Edvard Grieg bekannt ist. Sibelius dürfte der Grieg-Bezug nicht entgangen sein, doch er äußerte sich dazu nicht (das tat er in solchen Fällen nie). Die erste Fassung, die unter seiner Leitung uraufgeführt wurde, komponierte Sibelius zwischen April 1898 und April 1899. Das Finale trug bereits in dieser Version den endgültigen Untertitel »Quasi una fantasia«, der Sibelius' Interesse für eine moderne »Fantaisie symphonique« zwischen Symphonie und Tondichtung zeigt. Die endgültige Fassung entstand für die Europa-Tournee des Philharmonischen Orchesters Helsinki anlässlich der Pariser Weltausstellung und wurde am 1. Juli 1900 in einem großen Abschiedskonzert unter dem Dirigat des Sibelius-Vertrauten Robert Kajanus uraufgeführt. 1930 nahm Kajanus das Werk in London auf. Das Ergebnis fand beim Komponisten uneingeschränkte Zustimmung.

The beginning of the First Symphony with the solo clarinet is probably modelled after Peter Tchaikovsky's Fifth Symphony; this is further corroborated by the entire work's romantic and conventional tone, as well as by its scale: the First is the longest Sibelius symphony. The composer was manifestly interested not in his very own tonal language, but rather in mastery of tradition and orientation far from Johannes Brahms. The flaring main theme – Allegro energico – that follows the introduction begins with a descending sighing motif in thirds (here G, F sharp, D), familiar from many works by Edvard Grieg. Sibelius must have recognised the reference to Grieg, though he did not comment on it (in such cases he never did). Sibelius composed the first version, the premiere conducted by the composer, between April 1898 and April 1899. Already in this version, the Finale bore its final subtitle "Quasi una fantasia", which shows Sibelius's interest in a modern "Fantaisie symphonique" between symphony and tone poem. The final version originated for the European tour of the Helsinki Philharmonic Orchestra on the occasion of the Paris World's Fair and was premiered on 1 July 1900 in a major farewell concert conducted by Robert Kajanus, a close friend of Sibelius's. Kajanus recorded the work in London in 1930. The composer unconditionally approved of the result.

Volume 1

[80:50]

Symphonie Nr. 1 e-Moll op. 39

37:39

Symphony No. 1 in E minor, Op. 39

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | 1. Andante, ma non troppo – Allegro energico | 10:40 |
| 2 | 2. Andante | 09:21 |
| 3 | 3. Scherzo: Allegro | 05:12 |
| 4 | 4. Finale: Andante – Allegro molto | 12:25 |

Year of composition: 1898 / 1899

First performance: 26 April 1899 in Helsinki

Conductor: the composer

First performance by the Berliner Philharmoniker: 22 November 1920

Conductor: Karl Muck

Symphony No. 2

Die Zweite Symphonie, die größtenteils im Winter 1901 am Golf von Tigullien südöstlich von Genua entstand, aber in Finnland fertiggestellt wurde, strahlt Italiänität aus. Nach hektischen Wochen in Berlin fand Sibelius in dieser Umgebung und mit Ideen zu Sujets von Christus bis hin zu Don Giovanni zu neuem Ausdrucksstil, den viele Finnen und die patriotische Presse als »national« für sich beanspruchten. Die Melodien sind nicht mehr hochromantisch schwer greifbar, sondern haben einen »Kern aus Stahl« (Simon Rattle). Das Werk besticht durch kalkulierte Lebendigkeit des Geistes, verteilt über alle vier Sätze. Bis zuletzt sorgte sich Sibelius um die Phrasierung des ersten, pochenden Themas, das in der Endfassung mit vier Pausen beginnt und sich dann in elf Akkorden über drei 6/4-Takte verteilt, wogegen in der ersten Fassung eine Pause und zwei Takte für dieselbe Figur ausreichen. Der zweite Satz, den Ferruccio Busoni, Finnland-Kenner und Sibelius-Dirigent der ersten Stunde in Berlin, besonders mochte, zählt zum prachtvollsten des Komponisten. Einer spätbarocken Gigue gleich, gleitet der dritte Satz in eine hymnische Finalapotheose über. Die Urfassung dirigierte Sibelius in Helsinki im März 1902. Die Uraufführung der Endfassung präsentierte sein Schwager Armas Järnefelt am 10. November 1903 in Stockholm. Wiederum als Erster spielte Robert Kajanus das Werk im Mai 1930 in London ein. Auch in diesem Fall zeigte sich der Komponist über das Resultat begeistert.

The Second Symphony, which was composed for the most part in the winter of 1901 at the Gulf of Tigullio, southeast of Genoa, but finished in Finland, radiates Italian character. After hectic weeks in Berlin, in these environs and with ideas on subjects ranging from Christ to Don Giovanni, Sibelius reached a new style of expression which many Finns and the patriotic press claimed to be "national". The melodies are no longer enigmatic in a highly romantic manner, but rather have a "heart of steel" (Simon Rattle). The work is striking through its calculated lively spirit distributed over all four movements. To the last, Sibelius worried about the phrasing of the first, throbbing theme, which begins with four rests in the final version and is then spread in 11 chords across three 6/4 bars; in the first version one rest and two measures suffice for the same figure. The second movement, which Ferruccio Busoni, a Finland aficionado and Sibelius conductor in Berlin from the very start, especially liked, is considered among the composer's most splendid. Similar to a late Baroque gigue, the third movement glides into a hymnlike final apotheosis. Sibelius conducted the original version in Helsinki in March 1902. His brother-in-law Armas Järnefelt presented the premiere of the final version on 10 November 1903 in Stockholm. Again, Robert Kajanus was the first to record the work in May 1930 in London. The composer was also enthusiastic about the result in this case.

Volume 1

Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 43
Symphony No. 2 in D major, Op. 43

43:12

- | | | |
|---|-----------------------------|-------|
| 5 | 1. Allegretto | 09:36 |
| 6 | 2. Tempo andante, ma rubato | 13:50 |
| 7 | 3. Vivacissimo – | 06:00 |
| 8 | 4. Finale: Allegro moderato | 13:46 |

Year of composition: 1900 – 1902

First performance: 8 March 1902 in Helsinki

Conductor: the composer

First performance by the Berliner Philharmoniker: 12 January 1905

Conductor: the composer

Symphony No. 3

Als »Glaubensbekenntnis« der Jahre 1904 bis 1907, von der Ermordung des Generalgouverneurs Nikolai Iwanowitsch Bobrikow (17. Juni 1904) bis zu den ersten finnischen Parlamentswahlen (15./16. März 1907), steht die Dritte Symphonie im Schatten des Violinkonzerts (1903). In der Dritten setzt Sibelius neoklassizistische Akzente und findet zu einem genuinen Personalstil zwischen Volkstümlichkeit, Klassizismus und Moderne. Das karge Marschthema zu Beginn, das dem Anfang des dritten Satzes in der Fünften Symphonie ähnelt, ist wegen der Instrumentation (Violoncello und Kontrabass) und der tiefen Lage ungewöhnlich. Je nach Spielweise wirkt es entweder archaisch-ernst oder rustikal, jedenfalls antiromantisch. Ein Thema des dritten Satzes entstand 1905 in Paris: Dabei handelt es sich um das »Gebet Gottes«, das Sibelius in Abwandlung eines Kirchenliedes bereits in einer Promotionskantate von 1897 verwendet hatte. Spuren eines leider verschollenen Oratorienprojekts sind ebenfalls enthalten. Der rustikale Klassizismus der Dritten Symphonie, einschließlich des vitalen *con-energia*-Marsches am Ende, ist nichts weniger als die bewusste Abwendung von den Konventionen des 19. Jahrhunderts. Das Werk könnte auch »Ainola« heißen, weil die Arbeit kurz vor dem Einzug in das so benannte neue Landhaus begann. Die Uraufführung leitete Sibelius in Helsinki am 25. September 1907 in einem »Porträtkonzert«. Im Juni 1932 entstand in London, erneut unter Robert Kajanus, die erste Einspielung der Symphonie, die aus Sibelius' Sicht aber keine Maßstäbe setzte.

As a "profession of faith" from the years 1904 to 1907, from the murder of the Governor-General Nikolay Ivanovich Bobrikov (17 June 1904) to the first Finnish parliamentary elections (15-16 March 1907), the Third Symphony is overshadowed by the Violin Concerto (1903). In the Third, Sibelius emphasises neoclassical accents and finds his way to a genuinely personal style between folklore, classicism and the modern era. The austere march theme at the outset, similar to the beginning of the third movement of the Fifth Symphony, is unusual due to its instrumentation (cello and contrabass) and low register. Depending on how it is played, it comes across as either archaic and serious or rustic, in any case anti-romantic. One theme of the third movement was written in 1905 in Paris: it is the "Prayer to God" that Sibelius had already used in modification of a hymn in a Promotion Cantata from 1897. Traces of an oratorio project that has unfortunately been lost are also included. The rustic classicism of the Third Symphony, including the vital "con energia" march at the end, is nothing less than a conscious turning away from the conventions of the 19th century. The piece could also be called "Ainola" because work on it began shortly before moving into the country house with that name. Sibelius conducted the premiere in Helsinki on 25 September 1907 in a "composer's portrait" concert. The first recording of the Symphony was made in June 1932 in London, again conducted by Robert Kajanus; from Sibelius's perspective, however, it did not set any standards.

Volume 2

[65:07]

Symphonie Nr. 3 C-Dur op. 52
Symphony No. 3 in C major, Op. 52

28:17

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | 1. Allegro moderato | 10:13 |
| 2 | 2. Andantino con moto, quasi allegretto – Un pocchettino con moto –Tempo primo | 09:21 |
| 3 | 3. Moderato – Allegro (ma non tanto) – Sempre energico | 08:43 |

Year of composition: 1904 – 1907

First performance: 25 September 1907 in Helsinki with the Orchestra of the Helsinki Philharmonic Society

Conductor: the composer

First performance by the Berliner Philharmoniker: 9 February 2010

Conductor: Sir Simon Rattle

Symphony No. 4

Die Vierte Symphonie ist keineswegs atonal, aber Chromatik und Dissonanz (insbesondere der Tritonus) finden großzügig Anwendung. Das Werk ist auch nicht primär »fortschrittlich«, denn Sibelius setzt dort an, wohin Richard Wagner mit seiner Tonsprache 1880 im *Parsifal* gelangt war. Der erste Satz »fasst Wagners *Parsifal* zusammen«, äußerte sich Simon Rattle. Und tatsächlich wird die markante Mitte des »Abendmahl«-Motivs aus Wagners letztem Bühnenwerk im ersten Satz angedeutet. Im zweiten Satz greift Sibelius auf das beethovensche Modell der metrisch unbestimmten Scherzo-Gestalt voller Überraschungen (zum Teil pastoralen Art) zurück und bedient sich zutiefst beängstigender Elemente. Das Ergebnis ist eine fantastische Miniaturengestalt mit vielen faszinierenden, geistreichen Wendungen weitab von allem Pathetischen. Im langsamen dritten Satz, dessen Materialskezzierung nach einer Wanderung begann, wird nach einigen pastoralen Momenten die für das Finale wichtige Stimmung vorbereitet – ein Ende ohne Euphorie, aber mit einem Glücksversprechen, womit sich *Parsifal* erneut als Rahmen anbietet. Der Finalsatz steuert zunächst einer Hymne zu, doch dann setzt sich Melancholie durch. Ein Choral deutet zwar kurz Erlösung an, am Ende aber bleibt die Vierte im Ausdruck gespalten. Die Uraufführung fand, wiederum unter der Leitung des Komponisten, am 3. April 1911 statt. 1932 produzierte Leopold Stokowski die erste Aufnahme mit dem Philadelphia Orchestra in einer reduzierten Besetzung von knapp 50 Musikern.

The Fourth Symphony is by no means atonal, but chromaticism and dissonance (particularly tritones) are generously applied. The work is also not primarily "avant-garde", for Sibelius takes up where Richard Wagner had arrived in 1880 with his tonal language in Parsifal. The first movement "concentrates Wagner's Parsifal", Simon Rattle has said. And as a matter of fact, in the first movement the distinctive middle of the "Eucharist" motif from Wagner's last dramatic work is hinted at. In the second movement, Sibelius falls back on the Beethovenian model of the metrically vague scherzo form full of surprises (to some extent of a pastoral nature) and draws on profoundly frightening elements. The result is a fantastic miniature form with many fascinating, ingenious twists, remote from all pathos. In the slow third movement, the draft of which was begun after a hike, the mood that is important for the finale is prepared after a few pastoral moments – an end without euphoria but with a promise of happiness; Parsifal again lends itself as a framework. The final movement is first on a trajectory towards a hymn, but then melancholy prevails. A chorale briefly hints at salvation, but in the end the Fourth remains divided in its expression. The premiere took place on 3 April 1911, once again conducted by the composer. In 1932 Leopold Stokowski produced the first recording with the Philadelphia Orchestra with a reduced group of just under 50 musicians.

Volume 2

Symphonie Nr. 4 a-Moll op. 63

36:50

Symphony No. 4 in A minor, Op. 63

- | | | |
|---|--|-------|
| 4 | 1. Tempo molto moderato, quasi adagio | 10:23 |
| 5 | 2. Allegro molto vivace – Doppio più lento | 04:43 |
| 6 | 3. Il tempo largo | 11:44 |
| 7 | 4. Allegro | 09:59 |

Year of composition: 1909 – 1911

First performance: 3 April 1911 in Helsinki with the Orchestra of the Helsinki Philharmonic Society

Conductor: the composer

First performance by the Berliner Philharmoniker: 16 January 1916

Conductor: Oskar Fried





Aufführung der Zweiten Symphonie
am 5. Februar 2015

*Performance of the Second Symphony
on 5 February 2015*

Symphony No. 5

Vom Anfang bis zum Schluss wirkt die Fünfte Symphonie aufbauend und ermutigend; die Welt »triumphiert« musikalisch. In der ersten Fassung von 1914/1915 hatte das Werk zunächst vier Sätze. Mit dem Ergebnis unzufrieden, entschloss sich Sibelius, es in den folgenden Jahren noch zwei Mal umzuarbeiten, wobei es seine endgültige dreisätzigige Form erhielt. Der mehrteilige erste Satz der Fünften ist als »Fantaisie« gestaltet. Legendär wurde das Finale mit seinen sechs abschließenden Orchesterschlägen, deren Auslegung viele Möglichkeiten bietet: Je nach Spielweise schließt das Werk autoritär, nervös, witzig oder launig. Mit Blick auf Richard Wagners *Parsifal* (vergleiche auch Symphonie Nr. 4) wirkt die Es-Dur-Symphonie wie »Karfreitagszauber«. Auch mit Richard Strauss' *Alpensinfonie* (1915, ebenfalls in Es-Dur) ist sie nahe verwandt. Die langen, radikal mikropolyphonen Strukturen, in denen melodisch kaum etwas passiert, werden erst in *Tapiola* (1926) übertroffen. Gleich im ersten Satz greift die Symphonie die in der Vierten formulierte Idee einer melancholischen Zurücknahme der euphorischen Stimmung auf, aber sie gibt der Erzählung eine positive Wendung. Sibelius wollte nach 1910 Kontrapunkt studieren, was hier durch einen bei ihm ansonsten seltenen Fugentopos manifest wird. Die vollständig erhaltene erste Fassung der Fünften dirigierte der Komponist am 8. Dezember 1915 in einem Konzert anlässlich seines 50. Geburtstags. Die endgültige Version wurde erst am 24. November 1919 in einem »Porträtkonzert« unter seinem Dirigat uraufgeführt. Im Juni 1932 spielte Robert Kajanus die Symphonie in London für die Schallplatte ein, jedoch ohne Sibelius zu überzeugen.

From beginning to end, the Fifth Symphony is uplifting and encouraging; the world "triumphs" musically. The work had four movements in the first version from 1914-1915. Unsatisfied with the result, Sibelius decided twice in the following years to revise it, in the course of which it was given its final three-movement form. The Fifth's multipart first movement is structured as a "fantaisie". The finale has become legendary with its six final orchestral blows, the interpretation of which enables many possibilities: the work concludes in an authoritarian, nervous, witty or moody manner, depending on how it is played. With a view to Richard Wagner's Parsifal (see also Symphony No. 4), the E flat major Symphony seems like "Karfreitagszauber". It is also closely related to Richard Strauss's Alpine Symphony (1915, also in E flat major). The long, radically micropolyphonic structures in which hardly anything happens melodically are surpassed only in Tapiola (1926). Already in the first movement, the Symphony takes up the idea formulated in the Fourth of a melancholy scaling back of the euphoric mood, but the tale is given a positive outcome. Sibelius intended to study counterpoint after 1910, which manifests itself here with a fugal motif, otherwise rare in his oeuvre. The composer conducted the completely preserved first version of the Fifth on 8 December 1915 in a concert to mark his 50th birthday. The final version was premiered only on 24 November 1919 in a "composer's portrait" concert he conducted. In June 1932, Robert Kajanus recorded the symphony in London, without, however, convincing Sibelius.

Volume 3

[30:32]

Symphonie Nr. 5 Es-Dur op. 82

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

30:32

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | 1. Tempo molto moderato – Allegro moderato – Presto – Più presto | 13:08 |
| 2 | 2. Andante mosso, quasi allegretto – Tranquillo – Poco a poco stretto – Tempo primo | 08:18 |
| 3 | 3. Allegro molto – Misterioso – Largamente assai – Un pochettino stretto | 09:06 |

Year of composition: 1914/1915 in its first, four-movement version; after two revisions, the symphony acquired its final, three-movement form in 1919

First performance: 8 December 1915 in Helsinki

Conductor: the composer (on his 50th birthday)

Sibelius also conducted the premiere of the final version in Helsinki on 24 November 1919

First performance by the Berliner Philharmoniker: 2 November 1921

Conductor: Ferruccio Busoni

Symphony No. 6

Die Sechste Symphonie entstand in den Jahren 1914 bis 1923 in Etappen, parallel zur Fünften und zur Siebten. Auffällig ist die differenzierte Teilung der Streicher sowie ein für Sibelius' Symphonien (bis auf die Erste) ungewöhnlicher Harfeneinsatz. Experimente mit neuem Tonsatz prägen die ersten drei Sätze, worauf die kraftvolle Periodik zu Beginn des Finales als »Geschwindmarsch« überrascht. Auch die Tonart bleibt in der Sechsten überwiegend unklar. Tonale Kadenzen sind selten: In d-Moll (laut Werkverzeichnis der Haupttonart) gibt es nur eine einzige eindeutige im dritten Satz. Das Spiel mit Tonarten lässt sich im dritten Satz, der demonstrativ in d-Dorisch beginnt, gut beobachten. Skalenbildungen sind zwar zahlreich, aber selten nach herkömmlichen Tonleitern oder Modi organisiert. Der Verzicht auf tonale Kadenzen führt insgesamt zu einer Einheitlichkeit des Ausdrucks von mittlerer Intensität; energische Ausnahmen scheinen nur in wenigen Momenten auf. Über weite Strecken passt zu Sibelius' Sechster Claude Debussys Bild für Beethovens Orchestrierung gut: Es geht um Grautöne. Die Uraufführung in Helsinki am 19. Februar 1923 sah wiederum den Komponisten am Pult. Der finnische Dirigent Georg Schnéevoigt leitete 1934 die erste Schallplattenaufnahme – zum ersten Mal fand die Erstaufnahme einer Sibelius-Symphonie in Finnland statt. Die Verbreitung des Werks im Ausland erfolgte zögerlich.

The Sixth Symphony was composed in stages between 1914 and 1923, alongside the Fifth and the Seventh. What is striking is the differentiated division of the strings, as well as a deployment of the harp, unusual for Sibelius's symphonies (except for the First). Experiments with a new harmonic language characterise the first three movements, whereupon the powerful periods at the beginning of the finale are surprising as a "quick march". The key also remains for the most part unclear in the Sixth. Tonal cadences are rare: in the third movement there is only one clear cadence in D minor (the main key, according to the catalogue of works). The game with keys can easily be observed in the third movement, which demonstratively begins in D Dorian. Though there are many scale patterns, they are rarely organised using traditional scales or modes. Doing without tonal cadences leads overall to a consistency of expression of medium intensity; energetic exceptions appear only at a few junctures. For long periods, Debussy's metaphor for Beethoven's orchestration fits Sibelius's Sixth: it is about shades of grey. Once again, the composer conducted the premiere in Helsinki on 19 February 1923. The Finnish conductor Georg Schnéevoigt conducted the first studio recording in 1934 – the first time that a Sibelius symphony was initially recorded in Finland. Dissemination of the work abroad was unfortunately sluggish.

Volume 4

[51:01]

Symphonie Nr. 6 d-Moll op. 104
Symphony No. 6 in D minor, Op. 104

29:13

- | | | |
|---|---------------------------|-------|
| 1 | 1. Allegro molto moderato | 09:10 |
| 2 | 2. Allegretto moderato | 06:07 |
| 3 | 3. Poco vivace | 03:35 |
| 4 | 4. Allegro molto | 10:21 |

Year of composition: 1914 – 1923

First performance: 19 February 1923 in Helsinki

Conductor: the composer

First performance by the Berliner Philharmoniker: 27 September 1938

Conductor: Herbert von Karajan

Symphony No. 7

Die Siebte Symphonie ist einsätzig – aber nicht »unvollendet«. Sie ist das Ergebnis der Suche nach einer symphonischen Fantasieform. Die verschollene Achte Symphonie legte Sibelius wieder mehrsätzig an. In seiner Siebten, die parallel zu den beiden vorhergegangenen entstand, greift der Komponist die Kirchentonalität der Sechsten auf, doch bald lockern dur-moll-tonale Impulse und hellere Klangfarben den Ausdruck des Werks auf. Bereits nach wenigen Takten zu Beginn deutet ein Motiv die das Stück abschließende Steigerung an. Es dauert jedoch lange, bevor ein schnelleres Tempo für eine Fortentwicklung sorgt. Ihrem Ende zu entwickelt sich das Finale der Siebten Symphonie ähnlich imposant wie das der Fünften, aber die Schlusswendung besteht anstelle von originellen Orchesterschlägen aus einer sentimental Andeutung der *Valse triste* von 1903. Ob das ein bewusstes Zitat oder gar eine feine Abschiedsgeste des 59-jährigen Komponisten ist, lässt sich wohl nicht mehr belegen. Der Walzertopos fügt sich in die Bewegungsabläufe ein: Bis auf drei isolierte 2/2-Takte bewegt sich die ganze Symphonie im Dreiertakt (3/2 oder differenzierter 6/4), und das Tempo variiert zwischen Adagio und Presto. Den Abschluss bildet ein »sonniger« C-Dur-Akkord mit einer schwach besetzten Dur-Terz. Die Uraufführung der Siebten, an der Sibelius seit 1918 gearbeitet hatte, erfolgte unter seiner Leitung am 24. März 1924 in Stockholm als »Fantasia sinfonica«, kombiniert mit der Ersten Symphonie und dem Violinkonzert. Für die erste Schallplattenproduktion, 1933 in London, zeichnete Sergei Kussewitzki verantwortlich.

The Seventh Symphony is in one movement but not "unfinished". It is the result of a search for a symphonic fantasy form. Sibelius also structured the lost Eighth Symphony in several movements. In his Seventh, which was composed at the same time as the two previous ones, the composer again takes up the Sixth's church tonality, but major-minor tonal impulses and lighter timbres soon ease the work's expression. After just a few bars at the beginning, a motif hints at the rise that concludes the work. It takes a long time, however, before a quicker tempo ensures further development. Towards the end, the finale of the Seventh Symphony develops as impressively as the Fifth, but the ending sequence consists of a sentimental allusion to the Valse triste of 1903 rather than original orchestral blows. Whether this was a conscious quotation or even a subtle final gesture of the 59-year-old composer can no longer be substantiated. The waltz motif fits the patterns of movement: except for three isolated 2/2 bars, the entire symphony flows in triple time (3/2 or, more differentiated, 6/4), and the tempo varies between Adagio and Presto. The conclusion is a "sunny" C major chord with a weak major third. The premiere of the Seventh, on which Sibelius had been working since 1918, took place with him conducting on 24 March 1924 in Stockholm as a "Fantasia sinfonica", combined with the First Symphony and the Violin Concerto. Serge Koussevitzky recorded it for the first time in 1933 in London.

Volume 4

Symphonie Nr. 7 C-Dur op. 105
Symphony No. 7 in C major, Op. 105

21:48

in einem Satz · *in one movement*

| | | |
|---|---|-------|
| 5 | Adagio – | 09:43 |
| 6 | Vivacissimo – Adagio – | 02:44 |
| 7 | Allegro molto moderato – Allegro moderato – | 03:58 |
| 8 | Vivace – Presto – Adagio – Largamente molto – Affettuoso | 05:23 |

Year of composition: 1918 – 1924

First performance: 24 March 1924 in Stockholm

Conductor: the composer

First performance by the Berliner Philharmoniker: 25 November 1935

Conductor: Wilhelm Furtwängler

Instrumentierung · *Orchestration*

2 FLÖTEN · *FLUTES* [2. AUCH PICCOLOFLÖTE · *2ND ALSO PICCOLO* IN NOS. 1 & 7]

2 OBOEN · *OBOES*

2 KLARINETTEN · *CLARINETS*

[BASSKLARINETTE · *BASS CLARINET* IN NO. 6]

2 FAGOTTE · *BASSOONS*

4 HÖRNER · *FRENCH HORNS*

3 TROMPETEN · *TRUMPETS* (2 IN NOS. 3 & 4)

3 POSAUNEN · *TROMBONES*

[TUBA IN NOS. 1 & 2]

PAUKEN · *TIMPANI*

[SCHLAGZEUG · *PERCUSSION* IN NO. 1]

[GLOCKENSPIEL IN NO. 4]

[HARFE · *HARP* IN NOS. 1 & 6]

STREICHER · *STRINGS*



Das Orchester der Philharmonischen Gesellschaft
Helsinki mit seinem Gründer und Chefdirigenten
Robert Kajanus, Fotografie, um 1900

*The Orchestra of the Helsinki Philharmonic Society
with its founder and Chief Conductor
Robert Kajanus, photograph, around 1900*

Harmonie und Dissonanz

Die Welt des Jean Sibelius

Sibelius' symphonische Werke, allen voran *Finlandia*, sind sehr bekannt; trotzdem erschließt sich seine Musik oft nur bruchstückhaft, und Sibelius als Person gibt viele Rätsel auf. Das ist nicht erst heute so. Seine Zeitgenossen empfanden ihn als charmant, aber auch als verschoben: Was er sagte, wimmelte von Paradoxia; seine Briefe waren gespickt mit Ironie und Zweideutigkeiten. Seine Freunde wussten nie ganz genau, ob er etwas ernst oder höchst frivol meinte. Letztlich vermittelt seine Musik das verlässlichste Bild des Menschen Sibelius: Hier offenbart er sich quasi unverstellt. Längst verlorene Erkenntnisse lassen sich aber auch durch eine

genaue Betrachtung seiner Welt zurückgewinnen.

Die Welt seiner ersten Lebensjahre war das finnische Städtchen Hämeenlinna. Nach seiner Geburt gab man ihm die Taufnamen Johan Christian Julius und den Kosenamen Janne. Er war kein musikalisches Wunderkind. Mit dem Violinspiel begann er erst als Teenager, und etwa um die gleiche Zeit fing er auch an zu komponieren. Aber seine besonders groß geratenen Ohren – »riesige Klangfänger« – nahmen alle Töne, Schwingungen und Eindrücke auf, darunter viele Naturlaute, aber nicht ausschließlich. Als Janne Sibelius 1865 zur Welt kam, befand sich seine weitgehend

ländliche, landwirtschaftlich geprägte Welt bereits in einem rapiden Industrialisierungsprozess. Zu den charakteristischen Klängen seiner Kindheit gehörte die Eisenbahn. Später, 1899, ließ er durch die Eröffnungsakkorde von *Finlandia* die Energie einer Lokomotive tönen, die vor der Abfahrt unter Dampf steht: Eine vorwärts drängende, donnernde Motorik liegt in den kreisenden, sich beschleunigenden Figuren von Fagotten, Posaunen und Bässen. Freilich war die Kraft der Dampflok nicht das Einzige, was Sibelius in seiner Kindheit an Zugeräuschen wahrnahm. Der klagende Ton der Zugpfeife, dessen Höhe beim Vorbeifahren der Lok sinkt,

könnte durchaus als Ursprung des typischen Sibelius-Sounds gelten: dieses wehmütige, melancholische Abwärtsgleiten, das man eigentlich kaum mit Lokomotiven in Verbindung bringen würde.

Jahre der »Erweckung«

Dass Sibelius und seine Musik vor allem von den finnischen Seen und Wäldern, Bäumen und Blumen geprägt waren, ist nur eines der weit verbreiteten Klischees, die den Blick auf die weit vielfältigere Welt seines Lebens und seines Werks trüben. Ein anderes ist der Nimbus des »rein Finnischen«. Tatsächlich wurde Janne Sibelius, der sich später

den französischen Namen Jean zulegte, in schwedischer Sprache in einer Gegend erzogen, die zu Russland gehörte. Die offizielle Bezeichnung seines Landes – Autonomes Großfürstentum des russischen Kaiserreichs – geht auf die Jahre 1808/1809 zurück, als die Zaren das finnische Territorium an sich brachten, wo über 600 Jahre lang die Schweden geherrscht hatten. Fast das gesamte 19. Jahrhundert hindurch lebten die Finnen in Frieden und Wohlstand unter zaristischer Herrschaft: Sie behielten ihren gregorianischen Kalender, führten eine eigene Währung ein und wurden bei der Förderung der finnischen Sprache und Literatur, für die sich

die Schweden kaum interessiert hatten, offiziell unterstützt. Als westliches Tor des russischen Kaiserreichs stand Finnland einer Vielzahl von Fremdeinflüssen offen. Stipendien ermöglichten es den Besten und Begabtesten, im Ausland zu studieren. Daheim im Lande wurde die Arbeit von Wissenschaftlern und Künstlern subventioniert. Als Sibelius 1898 ein zehnjähriges Stipendium zur Förderung seiner kompositorischen Arbeit erhielt, trug die Urkunde die Unterschrift Zar Nikolaus' II. Aus Misstrauen gegenüber den zaristischen Versprechungen hatte jedoch eine Handvoll Aktivisten eine Bewegung ins Leben gerufen, die den

Finnen eine kulturelle Identität verleihen sollte: *herääminen*, die »Erweckung«. Ihre Ziele umfassten eine allgemeine Schulpflicht und Alphabetisierung, die Förderung der finnischen Sprache sowie die Unterstützung von Kunst, Musik, Literatur und Schauspiel in Finnland. Sibelius war nur eines der Mitglieder einer veritablen kleinen Armee von Gebildeten, die sich mit der Erschaffung des »Finnischen« in allen Lebensbereichen beschäftigte. Die Auswirkungen ihrer Arbeit übertrafen noch die kühnsten Erwartungen: Gegen Ende des 19. Jahrhunderts brach in Finnland ein regelrechtes Goldenes Zeitalter der Künste an.

In diesen Jahren erreichte Sibelius' Kreativität ihren Zenit. Auf verschiedene Art und Weise dienten seine Werke dem höheren Zweck, dem *Suomen kansa*, dem finnischen Volk, eine Identität zu geben. Ganz gleich, ob sich Sibelius vom *Kalevala* (dem großen finnischen Vers-epos, das seinerseits aus der »Erweckungs«-Bewegung hervorgegangen war) inspirieren ließ, ob er Symphonien schrieb oder Musik für abendliche Lotterien-Soireen, bei denen mit beliebten *tableaux vivants* finnische Landschaften und Szenen aus der finnischen Mythologie und Geschichte nachgestellt wurden – stets erwuchs seine schöpferische Energie aus einer Umwelt, die die

Dass Sibelius und seine Musik vor allem von den finnischen Seen und Wäldern, Bäumen und Blumen geprägt waren, ist nur eines der weit verbreiteten Klischees, die den Blick auf die weit vielfältigere Welt seines Lebens und seines Werks trüben.

Individualität ihrer Bewohner ebenso stärkte wie ihren Gemeinschaftssinn.

Kullervo

Von den frühen Arbeiten im Rahmen seiner Beschäftigung mit den Idealen der »Erweckung« war *Kullervo* (1891/1892) die ehrgeizigste: seine erste Symphonie und zugleich seine einzige Symphonie mit Chor. *Kullervo* basiert auf einer Erzählung aus dem *Kalevala* und handelt von einem Jungen mit ungeheurer Kraft, der dem Untergang geweiht ist: Zunächst gerät er in Sklaverei; später verführt er unwissentlich seine eigene Schwester, und schließlich stirbt er von eigener Hand. *Kullervo* gibt

bis zuletzt nicht auf. Darin verkörpert sich das finnische *sisu* – unbeugsame Hartnäckigkeit sogar angesichts einer überlegenen Macht, mochten es die Schweden, die Russen oder die unerbittliche Natur sein. Sibelius erzählt diese Geschichte in fünf Sätzen, zwei davon mit Männerchor; hinzu kommen Bariton- und Sopransolo. Seine im Wesentlichen einstimmige Vertonung der Texte aus dem *Kalevala* fesselte das Publikum als frühestes Beispiel für den als authentisch gepriesenen Chorstil in finnischer Sprache.

Sibelius' Werke sind nicht nur grundlegende Quellen für Erkenntnisse bezüglich ihres Schöpfers, sondern erlauben

es auch, ganz in seine Welt einzutauchen. Und *Kullervo* zeigt, was diese Welt alles in sich vereinigte. Über das unverkennbar Finnische hinaus erweist sich das Werk als bedeutenden nicht-finnischen Einflüssen verpflichtet, beispielsweise Beethovens Neunter Symphonie. Eine Aufführung dieses Stücks in Wien im Jahre 1891 rührte Sibelius zu Tränen. Auch Sigmund Freud spielt eine wichtige Rolle: Sibelius' Interpretation der Geschichte aus dem *Kalevala* betont Kullervos Inzest und Selbstmord, statt den kämpferischen Qualitäten des unglückseligen Helden ein Denkmal zu setzen – was nahe liegend gewesen wäre, hätte Sibelius auf plakative Weise

einen urtypischen Nationalstolz dokumentieren wollen. An *Kullervo* lässt sich exemplarisch die Wirkung eines Umfelds ablesen, das eine eher integrative als ausgrenzende Haltung förderte – für Sibelius grundlegend als Mensch wie als Komponist.

Zudem zeigt sich *Kullervo* von Volksliedern beeinflusst, auch solchen, die als russisch galten (wenngleich sich das Russische und das Finnische längst vermischt hatten). Sibelius selbst nährte den Mythos, er habe niemals auf Volkslieder zurückgegriffen, aber seine Musik verrät das Gegenteil. Die melodischen Verläufe und Wendungen einiger Themen ähneln so deutlich solchen, die man

Stets erwuchs Sibelius' schöpferische Energie aus einer Umwelt, die die Individualität ihrer Bewohner ebenso stärkte wie ihren Gemeinschaftssinn.

in russischen Volksliedsammlungen findet, dass ein Zufall auszuschließen ist. Die Weise des *Russischen Tanzes* im vierten Satz von *Kullervo* etwa wurde später durch Strawinskys *Petruschka* bekannt.

Finnland und Russland – eine ambivalente Beziehung

Die politischen Ereignisse zwischen der Bolschewistischen Revolution und dem Zweiten Weltkrieg führten in Finnland schließlich zu einem wahren Russenhas. Allerdings gilt für Sibelius, dass die finnischen Grenzen und die finnische Mentalität, die nach 1917 als verbindlich angesehen wurden, bis gegen

Ende seiner künstlerischen Tätigkeit in seiner Welt nicht vorkamen. Vorerst nämlich profitierte Finnland stark von seiner symbiotischen Beziehung mit dem Zarenreich. Dies trat nirgends deutlicher zutage als in der Kunst, spiegelt sich aber auch in zahllosen familiären Verbindungen wider. Beispielsweise war Sibelius' Schwiegermutter, Elisabeth Järnefelt, geborene Clodt von Jürgensburg, russisch-baltischer Abstammung, und ihre Familie hielt engen Kontakt mit der künstlerischen Welt von St. Petersburg. Elisabeths kultureller Hintergrund und ihre von Tolstoi geprägte Auffassung von Kunst und Ethik, die sich in dem Motto »durch das Nati-

onale zum Gesamteuropäischen« niederschlug, prägte die Einstellung all ihrer Söhne und Töchter und auf diesem Wege auch Sibelius' Ansichten.

Naturgemäß bauten viele Finnen wirtschaftliche und berufliche Beziehungen zu Russland auf. Sibelius' Vater etwa arbeitete als Arzt für das Sechste Hämeenlinna-Bataillon des Zaren. Das früheste bekannte Zeugnis einer Reaktion Sibelius' auf eine auditive Wahrnehmung ist eine Zeichnung, die der Neunjährige von einer Parade eines russischen Armee-Regiments anfertigte und auf der die Mitglieder der Militärkapelle und ihre Musikinstrumente detailliert dargestellt sind. Für das Jahr 1906 lassen sich Ver-

suche des erwachsenen Sibelius nachweisen, berufliche Verbindungen zum Zarenreich aufzunehmen. Über die »Concerts Siloti« fanden der Komponist und seine Musik allmählich Beachtung in der russischen Hauptstadt. Manches in seiner Dritten Symphonie (1904–1907), die er in St. Petersburg und Moskau dirigierte, scheint speziell auf den russischen Geschmack abgestimmt zu sein, etwa das sinnlich-»orientalische«, von Streicherbordunen begleitete Thema im ersten Satz und die sich kraftvoll steigenden Ostinatovariationen des letzten Satzes, deren drängende, in sich kreisende Durchläufe an Glinkas *Kamarinskaja* gemahnen.



Sibelius mit Familie vor seinem Haus
»Ainola« in der Nähe von Helsinki

*Sibelius with family in front of his
house "Ainola" near Helsinki*

Durch das Nationale zum Gesamteuropäischen

Sibelius schrieb nach *Kullervo* keine ihrem Programm nach so klar finnisch geprägte Symphonie mehr. Gleichwohl kamen seine gezählten Symphonien der »Erweckung« zugute, unabhängig davon, wie viel nicht-finnisches Gedanken-gut einfluss. Zudem erscheint die Symphonik als überaus geeignetes Medium, um den Weg »durch das Nationale zum Gesamteuropäischen« zu bewältigen. Der finnische Nationalstolz hielt sich viel darauf zugute, dass ein Finne in der Königsdisziplin der Musik seiner Zeit reüssierte. Sibelius' eigener Ehrgeiz, dieses Ziel zu erreichen, erklärt seine

vielen Reisen nach Deutschland, besonders nach Berlin, als Versuche, internationalen Ruf zu erwerben.

Trotz seiner Anstrengungen hörte das Publikum immer wieder nur das Finnische aus seinen Werken heraus. Als das Philharmonische Orchester Helsinki im Jahr 1900 bei der Pariser Weltausstellung Sibelius' Erste Symphonie aufführte, warb man mit dem Hinweis für das Stück, es trage »das Gütezeichen des rein finnischen Wesens und der nationalen Mentalität«, obwohl es darin ein an Tschaiowsky gemahnendes Erinnerungsmotiv und viele weitere Anklänge an den russischen Komponisten gibt. Sibelius erklärte einmal: »Dieser

Mensch erinnert mich in vielem an mich selbst.« 1902, bei der Uraufführung der Zweiten Symphonie in Helsinki, entwarfen Sibelius' Landsleute sogleich ein nationalistisches Programm für die vier Sätze, das im Wesentlichen vom betrübten Protest gegen herrschendes Unrecht, aber auch von hoffnungsvollen Aussichten für die Zukunft handelte. Später wurde die Symphonie sogar in »Finnlands Freiheitskampf« umbenannt, und man ordnete den mutmaßlichen »Leitmotiven« Begriffe aus der Nationalbewegung zu, etwa Sehnsucht, Kampf, Vaterlandsliebe und Erweckung. Die Arbeit an dem Stück hatte Sibelius freilich in Italien, weit weg vom finni-

schen Freiheitskampf, begonnen, und er schrieb während der Komposition an einen Freund, er sei auf neue Aspekte des Nationalen gestoßen, die sich exemplarisch in den Werken Verdis und Griegs manifestierten: Verdi sei am stärksten national geprägt und doch ganz Europäer, während Grieg eine provinzielle Mundart spreche.

Sibelius kultivierte auch eine eher private musikalische Neigung: Er schrieb über 100 Kunstlieder. Darunter finden sich Vertonungen schwedischsprachiger Gedichte von besonders persönlichem Ausdruck, die sein tiefstes Innerstes widerzuspiegeln scheinen – man denke etwa an *Auf dem Balkon am Meer*,

Der finnische Nationalstolz hielt sich viel darauf zugute, dass ein Finne in der Königsdisziplin der Musik seiner Zeit reüssierte.

die Vertonung eines kurzen Gedichts, die Sibelius zu einer intensiven, kraftvollen Meditation über die zeitlose, unbeantwortbare Frage nach Gott und Ewigkeit macht. Oder *Jubal*, wo der biblische Urvater der Musik einen Schwan erlegt, der ihn mit ersterbender Stimme in die Musik einweihet. Das Lied enthält eine Vielzahl gleichermaßen »finnischer« wie nordischer Symbole – der Schwan, das sich kräuselnde Wasser, ein Junge auf der Jagd mit Pfeil und Bogen –, ergeht sich aber auch in üppigen Melismen, die an die Arie »Oh! had I Jubal's lyre« aus Händels Oratorium *Joshua* denken lassen. Auch in seinen Miniaturen erweist sich Sibelius als mehrdimen-

sional. Oft scheinen seine Werke in Dialog mit den von ihm bewunderten Komponisten der Vergangenheit oder seiner Jetztzeit zu treten, wobei er mit erstaunlicher Originalität auf ihre Einfälle reagiert. Dies ebenso in Betracht zu ziehen wie seine Fähigkeit, noch die disparatesten Ideen zu verarbeiten und zu einer Einheit in der Vielfalt zu verschmelzen, fördert das Verständnis seiner Musik ungemein.

Es dauerte lange, bis Sibelius seine symphonischen Konzepte »durch das Nationale zum Gesamteuropäischen« hin entwickeln konnte. In der Dritten Symphonie beschäftigte er sich mit dem russischen Element. Die Form ist in drei

Sätzen relativ knapp gefasst. Die Vierte (1909–1911) bedeutet einen großen Schritt in eine ganz andere Richtung: minimalistische Konzentration, in der die Zeit seltsam stillzustehen scheint; düstere Klanglandschaften; ein befremdlicher Humor im Scherzo, das unvermittelt abbricht; ein verstörend ekstatischer letzter Satz, der sich plötzlich von allen tonalen Bindungen losreißt, woraufhin kurz das Chaos herrscht. Viele Finnen warfen Sibelius vor, er würde sich vom »Volk« entfernen.

Tatsache war, dass seine Welt sich wandelte. Die Revolution, die 1905 in ganz Russland gährte, erfasste auch das Großfürstentum. Im darauffolgenden Jahr

setzte Finnland zwei beispiellose Neuerungen durch: die Einrichtung eines Einkammer-Parlaments und die Einführung des allgemeinen Wahlrechts. Der Aufstand des »Volks« veränderte das gesellschaftliche Gefüge und damit auch das Konzertpublikum. Zugleich erschütterten Revolutionen anderer Art die musikalische Welt. Sibelius' Liebäugeln mit der Atonalität in der Vierten Symphonie und die karge, unendlich einsame Klangwelt des Stücks spiegelten diesen Umbruch wider.

Als der Komponist der Öffentlichkeit im Jahr 1915 an seinem 50. Geburtstag die Fünfte Symphonie präsentierte, nahm man mit Freude und Erleichterung

Oft scheinen Sibelius' Werke in Dialog mit den von ihm bewunderten Komponisten der Vergangenheit oder seiner Jetztzeit zu treten, wobei er mit erstaunlicher Originalität auf ihre Einfälle reagiert.

die schönen Themen, besonders die »unvergleichliche Schwanenhymne« im letzten Satz, und die Rückkehr zu stabiler Tonalität zur Kenntnis. Wenigen fielen die originelle Struktur des Werks oder die noch nicht dagewesene Meisterschaft im Umgang mit Zeit und Raum auf, mit der Sibelius atemberaubend schön den Flug der Schwäne darstellt. Sibelius tat sich mit dem Stück schwer und überarbeitete es zwei Mal (1916 und 1919). Ein »Ringens mit Gott« prägt, vielleicht als Niederschlag der Geschehnisse um ihn herum, seine letzten großen Werke. Als Finnland am 6. Dezember 1917 seine Unabhängigkeit von Russland erklärte, veränderte sich die

Situation der Bevölkerung endgültig. Es brach ein Bürgerkrieg aus, der tiefe Gräben durch die Gesellschaft zog und unter den Finnen zu einem Blutvergießen von unvorstellbarer Grausamkeit führte. Der Krieg dauerte nur wenige Monate, aber die Wunden sind bis heute nicht ganz verheilt.

Überirdische Gelöstheit und Verstummen

Die neuen Verhältnisse setzten der Aufbruchsstimmung des Goldenen Zeitalters auf verhängnisvolle Weise ein Ende. Wer wie Sibelius danach gestrebt hatte, ein offenkundig romantisch verträumtes Volk zu erwecken, musste nun resignieren:

Niemand hatte mit einer kriegslüsternten Arbeiterklasse und einem Kampf der Finnen untereinander gerechnet. Wie der Historiker Risto Alapuro es ausdrückte, hatte »das Volk« seiner Intelligentsia mit dem Bürgerkrieg ein Messer in den Rücken gestoßen. Die »Erweckung« verlor an Schlagkraft. Viele ihrer Vorstellungen hatte die Bewegung umsetzen können, aber sie war auf unvorhergesehene Hindernisse gestoßen. Die Quellen, aus denen sich Sibelius' Inspiration hauptsächlich gespeist hatte, erschienen nun in einem neuen, verstörenden Licht. Das *Kalevala* wurde von den Linken und den Rechten gleichermaßen missbraucht und zu extremistischen

Zwecken politisiert. Sibelius' schwedische Muttersprache wurde in Finnland ausgemerzt; somit hatten auch Vertonungen schwedischer Gedichte keinen Ort mehr. *Ryssänviha*, Russenhass, zerfraß das Herz der noch jungen Nation. Zugleich erlangte der Komponist den Rang einer Ikone, des unerschütterlichen Symbols einer Nation, die sich nach außen abschottete und versuchte, sich über das rein Finnische zu definieren. In dieser zerrissenen Welt schrieb Sibelius seine letzten beiden Symphonien. Sowohl die Sechste (1914–1923) als auch die Siebte (1918–1924) bestätigen seine Behauptung, seine Symphonien seien »Glaubensbekenntnisse«. Ihr

konsonanter Wohlklang scheint einen Zukunftsglauben jenseits des Hasses zu propagieren, der die finnische Gesellschaft vergiftete. Die Sechste Symphonie mit ihrer ätherischen Streicherpolyfonie sowie der Reinheit des dorischen Modus und der Tonart C-Dur als tonale Zentren verströmt eine »überirdische Gelöstheit«. Trotzdem stellt die Siebte in all ihrer Besonderheit Sibelius' höchste Errungenschaft dar. Der erlesene Glanz ihres einen Satzes täuscht über seine radikalen Unterströmungen hinweg. Alle Unterschiede zwischen Symphonie und Symphonischer Dichtung, absoluter Musik und Programmmusik erscheinen aufgehoben, als wollte der Komponist

gegen die Aufspaltung der ihn umgebenden Gesellschaft in Rot und Weiß, finnischsprachig und schwedischsprachig, Finnen und andere, »wir« und »sie« aufbegehren. Nirgends hat Sibelius seine menschlichen und musikalischen Stärken – seine Freude an Paradoxa und Zweideutigkeit, das Streben nach Harmonie in der Dissonanz – dringender gebraucht oder brillanter eingesetzt. Das Bild des »wirklichen« Sibelius wich allmählich einer nichtssagenden Schablone, aber erst, nachdem er ein zeitloses Ideal von allumfassender Einheit, tiefer Abgeklärtheit und dauerhaftem Frieden für seine Welt entworfen hatte: ein neues Finnland.

GLEND A DAWN GOSS

Andante.

I

Jean Sibelius

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The score is written in black ink and consists of several staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The third staff is a treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The fifth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The sixth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The seventh staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The eighth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The ninth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tenth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The eleventh staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The twelfth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The thirteenth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The fourteenth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The fifteenth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The sixteenth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The seventeenth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The eighteenth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The nineteenth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The twentieth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The word "Solo. espressivo." is written in red ink above the third staff. The dynamic marking "mf" is written below the third staff. There are several large, dark ink scribbles over the score, particularly in the middle and right sections.

Solo. espressivo.

mf

Autograf vom
Beginn der
Ersten Symphonie

Autograph of the
opening of the
First Symphony

Harmony and Dissonance

The World of Jean Sibelius

Although Jean Sibelius is well known for his symphonic music, above all Finlandia, his works are often imperfectly understood, while the man himself has remained something of an enigma – and not only to listeners today. His contemporaries found him charming, but quixotic: his speech overflowed with paradoxes; his letters were filled with irony and ambiguity. His friends were never quite sure what he intended to be serious and what was utterly frivolous. Ultimately, the music provides the most reliable guide to the man: there Sibelius is his most authentic. Yet long-forgotten understanding can also be reclaimed by examining Sibelius's world.

His early world was the small town of Hämeenlinna, Finland. At birth, he was christened Johan Christian Julius and nicknamed Janne. He was not a musical prodigy. He took up the violin only in his teens and began composing around the same time. But his oversized ears – “enormous catchers of sound” – stored up tones, vibrations, impressions. Some of these came from nature, but not all. In 1865 when Janne Sibelius was born, his world, though largely rural and agricultural, was fast industrializing. One of the signal sounds of his childhood was the railroad. Later, the opening chords of Finlandia (1899) would reverberate with the might of a steam locomotive

girding up for departure, its forward motion thundering in accelerating rotations in bassoons, trombones and basses. Nor was the power of the steam engine the only thing Sibelius heard in the trains of his childhood. The wail of a train whistle, which drops in pitch as the engine passes, may well be the source of the Sibelian sound – that haunting, melancholy downward glide that few would associate with locomotives.

Years of Awakening

Thus the first of many clichés – that Sibelius and his music are all about Finland's lakes and forests, trees and flowers – has obscured the far richer

tapestry of his life and works. Another cliché is his status as “purely Finnish”. The facts are that Janne Sibelius, who later took the French name “Jean”, grew up speaking Swedish in a land that was part of Russia. His country's official designation – an autonomous Grand Duchy of the Russian Empire – was bestowed in 1808-09 when the czars wrested the territory of Finland from the Swedes, who had ruled for more than 600 years. For most of the 19th century, the Finns enjoyed peace and prosperity under imperial rule: they kept their Gregorian calendar, acquired their own currency and gained official support for developing Finnish language and litera-

Thus the first of many clichés – that Sibelius and his music are all about Finland's lakes and forests, trees and flowers – has obscured the far richer tapestry of his life and works.

ture, which were of little interest to the Swedes.

As the Russian Empire's window on the west, Finland was open to currents from afar. Scholarships were provided for the best and brightest to study abroad. Financial aid encouraged scientific and creative work at home. When Sibelius received a 10-year stipend in support of his compositional activity in 1898, the edict was signed by Czar Nicholas II. Yet a handful of activists, mistrusting czarist promises, had fomented a movement to define a Finnish cultural identity: herääminen – the Awakening. Its goals were education and literacy for all, promoting the Finnish language and encouraging

Finnish art, music, literature and drama. Sibelius was just one in a small army of the educated engaged in creating what it meant to be Finnish. Their efforts succeeded beyond anyone's wildest dreams: by the end of the 19th century, a golden age of the arts was flourishing in Finland. These were the years of Sibelius's greatest creativity. In one way or another, his compositions served the greater goals of establishing an identity for Suomen kansa – the Finnish people, a concept akin to the German Volk. Whether Sibelius was drawing inspiration from the Kalevala – the Finns' epic collection of folk poetry, itself a product of the Awakening – or composing symphonies or

writing for lottery soirées, whose popular tableaux vivants enacted Finnish myths, history and landscapes, he was energized by an environment that developed its inhabitants' self-identity even as it promoted their collective identity.

Kullervo

His most ambitious early expression of Awakening ideals was Kullervo (1892), his first symphony and only choral one. Kullervo is based on a Kalevala story about a boy of enormous strength, yet doomed by fate: first, enslaved; then unwittingly seducing his own sister; finally, dying by his own hand. Defiant to the end, Kullervo embodied Finnish *sisu* –

indomitable tenacity in the face of far greater forces, whether these be Swedes, Russians or cruel nature. Sibelius created five movements to dramatize this tale, two with men's chorus, plus baritone and soprano soloists. His largely unison settings of the Kalevala texts electrified the public, who heard their language in what was hailed as the first authentic Finnish choral style ever created.

Sibelius's compositions are not only vital sources for illuminating their creator; they also immerse us in his world. And Kullervo shows that world to have been surprisingly receptive. Along with the work's undeniable Finnish qualities, it owes significant non-Finnish debts: to

Beethoven's Ninth Symphony, for instance, a performance of which so moved Sibelius in Vienna in 1891 that he wept. To Freud: Sibelius's interpretation of the Kalevala story emphasizes Kullervo's incest and suicide rather than immortalizing the flawed hero's militaristic prowess, as the composer might have been expected to do in a work flaunting proto-national feeling. Kullervo provides a clear example of what it meant to live in surroundings that fostered an attitude of taking things in rather than keeping things out – an outlook central to Sibelius, both as man and as composer. Kullervo even shows debts to folk song, including those considered Russian, al-

though what was Russian and what was Finnish had long intermingled. Sibelius himself was responsible for the myth that he never used folk songs, yet his music proves otherwise. The contours and inflections of some themes are too similar to those found in Russian folk collections to be coincidental, including the Russian Dance in Kullervo's fourth movement, a tune popularized later by Stravinsky's Petrushka.

Finland and Russia – an ambivalent relationship

Subsequent events, from the Bolshevik Revolution to the Second World War, caused Finns to view Russia with loath-

ing. Yet what is essential about Sibelius's world is that the borders and attitudes that defined Finland after 1917 were not part of that world until the closing years of his creative life. Instead, Finland largely benefited from its symbiotic relationship with the empire. Nowhere was this more apparent than in the arts. It was also evident in countless family ties. Among the composer's relatives his mother-in-law, Elisabeth Järnefelt, née Clodt von Jürgensburg, had Russian-Baltic origins, and her family was deeply rooted in St. Petersburg's artistic life. Elisabeth's cultural background and Tolstoyan ideas about art and ethics, expressed in the motto "through the na-

tional to the all-European," shaped the outlook of all her sons and daughters and, through them, Sibelius's. Inevitably, Finns had economic and professional ties to Russia, Sibelius's father included: he was a physician for the czar's Sixth Hämeenlinna Battalion. The earliest known record of Sibelius's response to sound is his drawing (at age 9) of a Russian military regiment on parade, including a detailed depiction of the band members and their instruments. Around 1906, efforts by the adult Sibelius to cultivate professional connections within the empire became apparent. He and his music began to show up in the Russian capital on the Concerts Siloti. Certain

features of his *Third Symphony* (1907), which he conducted in both St. Petersburg and Moscow, even seem specifically gauged to appeal to Russian tastes: the sinuous, "oriental" theme in the first movement accompanied by drones in the strings, and the last movement's powerfully accumulating ostinato variations, whose driving, circular iterations remind one of Glinka's *Kamarinskaya*.

Through the national to the all-European

Although Sibelius never composed another symphony as programmatically Finnish as *Kullervo*, his numbered symphonies still served the *Awakening*, how-

ever many ideas they embraced from beyond Finland's borders. And what better way to forge a path "through the national to the all-European" than by composing symphonies? Proving that a Finn could master the most sophisticated musical genre of the time would be a feather in the cap of Finnish cultural identity. Sibelius's ambition to achieve this end explains why he travelled so often to Germany, especially Berlin, in a bid to establish his international reputation. Yet despite his aspirations, time and again listeners heard only Finland in his works. When his *First Symphony* was performed by the Helsinki Orchestra at the Paris World's Fair (1900), it was

promoted as "having the cachet of Finnish nature and national character", despite its Tchaikovskian motto theme and other echoes of the Russian composer. Sibelius once admitted: "There is much in that man I recognize in myself." When the *Second Symphony* was premiered in Helsinki (1902), his countrymen instantly assigned a nationalist program to its four movements, the gist of which was sorrowful protest against injustice, but showing confident prospects for the future. Later, one of them rechristened the symphony "*Finland's Struggle for Freedom*", identifying its alleged "leit-motifs" with labels associated with the national movement, such as *Aspiration*,

Struggle, Patriotism and Awakening. Yet this symphony was begun in Italy, far from Finland's struggle. And during its composition, Sibelius was writing to a friend that he had arrived at another view of the national, exemplified in the music of Verdi and Grieg: Verdi was the most national and yet European, he wrote; Grieg spoke a provincial dialect. Sibelius was also cultivating a more private musical side: over 100 art songs. Those to poetry in Swedish contain his most intimate expressions and seem to reflect his deepest self. Consider *On a Balcony by the Sea*, a setting of a tiny poem that Sibelius turned into an intense, powerful meditation on the time-

Proving that a Finn could master the most sophisticated musical genre of the time would be a feather in the cap of Finnish cultural identity.

less, unanswerable questions of God and eternity. Or Jubal, in which the biblical father of musicians kills a swan, which then initiates Jubal into music with its dying voice. Full of "Finnish" images that are equally Nordic – a swan, rippling waters, a boy hunting with bow and arrow – the song unfurls glorious melismas reminiscent of Handel's aria "Oh!, had I Jubal's lyre" in the oratorio Joshua. Sibelius was ever multidimensional, even in his miniatures. His works often seem to be in conversation with admired composers, past or present, to whose ideas he responds in stunningly original ways. Recognizing this element along with his ability to embrace various,

even incongruous ideas and find unity in disparity leads to a deeper understanding of his music. It took time for his symphonic aspirations to mature "through the national to the all-European". While the Third Symphony explored Russian attributes and made use of a more disciplined three-movement structure, the Fourth (1911) took a giant step in a new direction: minimalist compression in which time seems oddly suspended; bleak soundscapes; a weird "joke" of a scherzo that abruptly stops; a disconcertingly ebullient last movement, which all at once becomes unmoored from any tonal anchor: chaos briefly ensues. Some Finns

complained that Sibelius was moving away from "the people". The truth was that his world was changing. The revolutions that seethed across Russia in 1905 roiled the Grand Duchy as well. The following year the Finns took the unprecedented step of establishing a unicameral parliament and implementing universal suffrage. The rise of "the people" changed the complexion of society and, with it, the audiences for music. Meanwhile, revolutions of another kind were shaking the musical world. Sibelius's flirtation with atonality in the Fourth Symphony and the work's austere, infinitely lonely soundscapes reflect that changing world.

When the composer unveiled the Fifth Symphony on his 50th birthday (1915), listeners welcomed with relief its beautiful themes, especially the "swan hymn beyond compare" in the last movement, and the return to firm tonal ground. Few appreciated his structural originality or the innovative mastery of time and space with which the composer evoked swans in flight in moments of heart-stopping beauty. Sibelius struggled with this work, revising it twice (1916, 1919). "Wrestling with God" would mark all of his last great compositions, perhaps because of what was happening around him. On the 6th of December 1917, the Finns' declaration of independence from Russia

Sibelius's works often seem to be in conversation with admired composers, past or present, to whose ideas he responds in stunningly original ways.

changed their lives forever. Civil war erupted, splitting open deep fissures in society and bringing about the unimaginable horror of bloodshed between Finns. Though the war lasted only a few months, the bitterness of its wounds lingers still.

Transcendental serenity and falling silent

The new circumstances fatefully eroded the dynamic atmosphere of the golden age. Those like Sibelius who had worked to awaken an admittedly romanticized people were profoundly disillusioned; their ideal had not included bellicose working classes or Finns fighting fellow Finns. As the historian Risto Alapuro put it, with the

civil war "the people" stabbed a knife into the back of their intelligentsia. The Awakening lost momentum. By now many of its goals had been achieved, yet other, unforeseen challenges had emerged. Sibelius's essential sources of creativity took on new and disturbing meanings. The Kalevala was hijacked by both left and right, politicized for extremist ends. His mother tongue – Swedish – was being hounded out of Finland, and with it, a place for songs set to Swedish-language poetry. Ryssänviha – hatred of Russians – was gnawing at the heart of the new nation. Meanwhile, the composer was made into an icon, an immutable symbol of a nation that was turning inward as it

attempted to define itself in pure Finnish terms. In that troubled world the composer wrote his last two symphonies. Both the Sixth (1923) and the Seventh (1924) bear out his claim that his symphonies were "professions of faith". Their consonant goodness seemed to assert a belief in a future beyond the hatreds poisoning Finnish society. The Sixth Symphony's ethereal string polyphony and the purity of its Dorian mode and C-major tonal centers radiate a "transcendental serenity". Yet it is the extraordinary Seventh that represents Sibelius's consummate achievement. The exquisite surface of its one movement belies its radical underlying notions: erasing distinctions between symphony and tone poem, be-

tween "program" and "absolute" music, as if to protest the splintering of its creator's society into Red/White, Finnish-speaking/Swedish-speaking, Finns/others, "us" and "them". Never had Sibelius's personal and musical strengths – savoring paradox and ambiguity, finding harmony in discord – been more brilliantly executed or more deeply needed. Although the "real" Sibelius was slowly giving way to an empty icon, it was not before he created an enduring vision of all-encompassing unity, of deep serenity and lasting peace for his world – the new Finland.

GLEND A DAWN GOSS



Eine der seltenen Farbfotografien
von Jean Sibelius, 1938

*One of the rare colour photographs
of Jean Sibelius, 1938*

»Dass etwas Großes sich anbahnt ist sicher, aber – «

Jean Sibelius und das 20. Jahrhundert

Jean Sibelius war weder ein ungeschliffener Naturbursche aus dem hohen Norden noch eine »Erscheinung aus den Wäldern«, aber er konnte sehr schüchtern sein, wenn es um seine Arbeit ging. Um 1935 wartete die Musikwelt auf die Achte Symphonie, und Sibelius wurde immer wieder nach dem Stand der Dinge gefragt. Obwohl auch er nicht viel herausgefunden hatte, veröffentlichte der 29-jährige Musikproduzent Walter Legge seine *Conversations with Sibelius* in der Zeitschrift *The Musical Times*: »Es ist praktisch unmöglich, Sibelius dazu zu bewegen, über seine eigene Musik zu sprechen. Ich hatte gehofft, etwas Neues über seine lange erwartete, viel diskutierte Achte Symphonie zu erfahren. [...] Ich näherte mich der Sache vorsichtig; aber bei der bloßen Erwähnung der Symphonie spannte sich sein Kiefer an, sein Blick wurde härter und er wartete eine ganze Minute, bevor es aus ihm herausbrach: ›Nein! Ich werde davon nicht reden. Ich habe nie meine Werke erläutert, während sie gerade erst geschrieben wurden. Sie wissen, wie der Flügel eines Schmetterlings durch die Berührung zerbröckelt? So ist es mit meinen Kompositionen; schon die Erwähnung ist fatal.‹ Wenn gedrängt nur zu sagen, ob es wahr sei, dass er an einer Symphonie arbeite, war seine einzige Antwort: ›Es kann sein.«

Seit 1927 arbeitete Walter Legge für das Londoner Label *His Master's Voice*. Er hatte sich vorgenommen, die Aufnahme der neuen Sibelius-Symphonie zu produzieren. In den Jahren 1930 bis 1934 waren von allen sieben Symphonien bereits erste Schallplatten unter Robert Kajanus (Symphonien Nr. 1, 2, 3 und 5), Leopold Stokowski (Nr. 4), Georg Schnéevoigt (Nr. 6) und Sergei Kussewitzki (Nr. 7) entstanden. Für die Uraufführung der Achten war bereits Kussewitzki vorgesehen, doch die Symphonie wurde nicht fertig.

Nach 1945 wurde Walter Legge einer der bekanntesten Produzenten der Welt. Er war nicht nur ein Freund von Sibelius, sondern eine Schlüsselfigur des Musikgeschäfts und ein großzügiger Mensch, der sich für Dirigenten wie Herbert von Karajan und Wilhelm Furtwängler engagierte, die sich nach dem Kriegsende in einer schwierigen Situation befanden. Immer wieder kam er mit ihnen auf Sibelius zu sprechen. Im September 1947 antwortete Karajan, dass die Siebte – trotz der »dicken Instrumentation« – eigentlich sein Liebling sei. Legge regte stattdessen die Aufnahme der Fünften Symphonie (damals noch in Mono) an. Diese fand 1951/1952 in London statt, mit dem 1945 von Legge selbst für Schallplattenaufnahmen gegründeten und zunächst von Karajan betreuten Philharmonia Orchestra.

Die einsätzliche Siebte Symphonie kam in London zusammen mit der Sechsten im Juli 1955 an die Reihe. Im September 1967 konnte Karajan die Siebte für die Deutsche Grammophon mit den Berliner Philharmonikern erneut produzieren. Ebenfalls mit den Philharmonikern spielte er in dieser Zeit auch die Symphonien Nr. 4 bis 6 ein. Die Dritte Symphonie nahm er wohl nie auf, wie er auch nie alle sieben Symphonien als Zyklus dirigierte.

Glaubensbekenntnisse

Tatsächlich gehören nur die Sechste und die Siebte, geschrieben zu Beginn der 1920er-Jahre, entstehungs- und materialgeschichtlich zusammen. Alle anderen Symphonien von Sibelius sind Einzelwerke, »Glaubensbekenntnisse aus meinen verschiedenen Altersstufen. [...] Nos mutamur, in temporibus. Oder richtiger: tempora mutantur et nos in illis mutamur«, wie Sibelius 1914 ins Tagebuch schrieb: »Die Zeiten ändern sich, und wir ändern uns in ihnen.« Hört man die Symphonien als Zyklus, so lassen sich überraschende Verwandlungen seines »Glaubens« zwischen 1899 und 1924 beobachten. Wie sich sein »Glauben« danach entwickelte, blieb der Welt verborgen.

Hinsichtlich seiner Zurückhaltung im Umgang mit neugierigen Zuhörern, Journalisten und Kollegen blieb sich Sibelius sein ganzes Leben lang treu. Auch seinem Verehrer und Vertrauten Baron Axel Carpelan gegenüber formulierte er schon im März 1901, als die Zweite Symphonie gerade im Entstehen begriffen war, auf schwedisch eine ähnliche Äußerung wie 1935 gegenüber Legge: »Ich würde Dich wohl gerne einweihen [...] in meine Arbeit, aber tue es aus Prinzip nicht. Meiner Meinung nach ist es mit Kompositionen wie mit Schmetterlingen: Berühre sie einmal und der ›Stoff‹ ist weg – sie können wohl fliegen, aber sind nicht mehr gleich herrlich.« Mit den Schmetterlingen kannte er sich zumindest auf kindliche Art aus. Der frühen Sammelleidenschaft folgten jedoch keine naturwissenschaftlichen Ambitionen. Schmetterlinge faszinierten ihn schon damals aus anderen Gründen: Die Schmetterlingsmetapher von 1901 bzw. 1935 drückt seine zutiefst »ökologische« Gedankenwelt und seine »Fantasielandschaft« aus. Es stimmt, dass die bloße Berührung des Schmetterlings zumindest die feinen Schuppen an den Flügeln, den »Stoff«, beschädigt und leicht zum Zerbröckeln führt. Sibelius geht es also um die fundamentale Gewissheit über die Vollkommenheit der Natur und

»Meiner Meinung nach ist es mit Kompositionen wie mit Schmetterlingen: Berühre sie einmal und der ›Stoff‹ ist weg – sie können wohl fliegen, aber sind nicht mehr gleich herrlich.«

Jean Sibelius

die Unfähigkeit des Menschen, sie zu verstehen oder gar durch »Berührung« etwas Gutes zu erreichen.

Die Verwendung des Wortes »Stoff« (schwedisch »stoffet«), das auch Staub und Erde bedeuten kann (*Genesis 3, 19*), zeigt das hohe Niveau von Sibelius' Umgang mit der schwedischen Sprache. Das Bildhafte seiner Metaphern ist für ihn charakteristisch: Die Schmetterlingsmetapher ist nur eines von vielen scharfen Bildern, die seine Fantasie erzeugte. Er war ein synästhetisch Hochbegabter, der nicht nur mit verschiedenen Sprachen, sondern auch mit Impulsen aus den zwei- und dreidimensionalen Kunstgattungen spielte. Seine Inspiration war eine Flutwelle, die alles Rationale überrollte. Erst in der Schlussphase der Arbeit an einer Partitur, wenn es darum ging, das unabhängig von einem Projekt bereits entstandene musikalische Material zu fixieren, fing Sibelius an, kritisch-intellektuell zu denken. So kam es auch zu konventionsnahen Nachbesserungen und depressiven Auseinandersetzungen mit den Früchten seiner manischen Intuition. Am Anfang eines Projekts stand bei ihm aber das Bild, seltener das Wort.

Sibelius war ein Kind der freien Radikalität der Ära der Sezessionisten – und »antimodern modernistisch«, um Milan Kunderas *Verratene Vermächtnisse* zu

paraphrasieren. Im Alter von 23 Jahren schrieb er über seine »experimentelle Musik«, über die Gleichzeitigkeit von Dreiklängen in C- und Des-Dur usw. Aber selbst diese Art Polytonalität tendierte bei ihm nicht zur »Grammatik«. Seine »Experimente«, die in dieser Zeit ohnehin mehr gedacht als kompositorisch verwirklicht wurden, stellten auch später die Tonalität in Frage, ohne diesen Organisations- und Bezugsrahmen jemals zu verlassen. Sogar in seinen atonalsten oder am stärksten von Kirchentonleitern oder speziellen Skalen geprägten Werken schwebt die funktionale Dur-Moll-Tonalität immer noch mit.

Sibelius und die Moderne

Einstweilen setzte sich Sibelius mit Arnold Schönberg auseinander. »Im Zeichen des Neuen«, wie es ein Berliner Tagebucheintrag vom Januar 1914 dokumentiert, besuchte er binnen weniger Tage philharmonische und andere Veranstaltungen und begeisterte sich u. a. für Schönberg-Lieder. In Berlin spürte er eine Epochenwende: »Dass etwas Großes sich anbahnt ist sicher, aber – wie wenige sind dafür geschaffen, es fortzuführen.« Einige Jahre zuvor hatte er das »Große« in Berlin noch nicht vernehmen können. An Rosa Newmarch, die Mitarbeiterin von Sir Henry

Sogar in Sibelius' atonalsten oder am stärksten von Kirchentönleitern oder speziellen Skalen geprägten Werken schwebt die funktionale Dur-Moll-Tonalität immer noch mit.

Wood (bekannt für die »Henry Wood Promenade Concerts«, heute »The BBC Proms«), richtete Sibelius im Januar 1911 eine ähnlich vieldeutige Einschätzung: »Ich war gerade zurückgekommen aus Berlin, wo ich zwei Monate verweilte. Wie gewöhnlich bekam ich einen unüberwindlichen Ekel für die ›moderne Richtung‹. Und daraus wuchs ›Alleingefühl‹.« Aber was genau meinte er mit »modern«? Jedenfalls ahnte Sibelius, dass Rosa Newmarch für skeptische Töne über die Avantgarde dankbar wäre. Mit Zitaten dieser Art konnte sie schon 1911 sowie einige Jahre später in London für Sibelius werben. Bis zu ihrem Tod 1940 blieb sie eine sehr gute Freundin von Sibelius und seiner Familie.

Der erhaltenen Korrespondenz mit ihr verdankt die Nachwelt wichtige Einblicke in Sibelius' Schaffen. Im Mai 1911 schrieb der Komponist an Rosa Newmarch über seine neue Vierte Symphonie: »Sie versinnbildlicht den Protest gegen die Kompositionen von heute.« Diese Protesthaltung findet man in der englischen Sibelius-Rezeption bis heute. Rosa Newmarch konnte oder wollte es nicht verhindern, dass aus Sibelius eine Galionsfigur der orthodoxen Antimodernisten wurde, keine vermittelnde Gestalt. Die von ihr angelegte Rezeptionstradition wurde durch den britischen Komponisten Robert Simpson 1965 sogar noch pointierter

artikuliert, als er Gustav Mahler und Richard Strauss als den kriselnden Endpunkt der von deutschen Komponisten beherrschten Musikgeschichte beschrieb, Sibelius dagegen (mit Carl Nielsen) als Zeichen des Beginns einer neuen Zeit. Das war gut gemeint, suggerierte aber falsche Gegensätze innerhalb einer großartigen Generation europäischer Orchester-Sezessionisten.

Das Moderne betraf schon bald nach 1900 die Suche nach unverbrauchten mehrstimmig-polyfönen Ausdrucksformen. Um 1910, vor der Vollendung der Vierten Symphonie, plante Sibelius Studien in Kontrapunkt, was insofern erstaunlich ist, als er bei ambitionierten Kontrapunktlehrern unterrichtet worden war, in Berlin 1889/1890 sogar bei dem Dommusikdirektor Albert Becker. Im November 1910 hielt er in seinem Tagebuch fest: »Zwang mich unter kolossalen Anstrengungen zu einer halben Stunde Kontrapunkt.« Im März 1913, zwei Jahre nach der Vierten Symphonie, als er schon die Fünfte plante, befand er: »Mein ›Stil‹ ist zu homophon.« Und im Juni desselben Jahres der knappe Hinweis: »Meditiert über den linearen Kontrapunkt!!« Sogar Max Reger beschäftigte ihn: »National, deutsch, verschnörkelt, auch langweilig, aber gut gerade wegen des deutschen Typus«, steht in einem Tagebucheintrag vom Oktober 1910. Hinter dem regerschen »Typus«, der Sibelius

fremd war, steht Johann Sebastian Bach, dessen Werke kunstvoll lebendige Mehrstimmigkeit und raffinierte harmonische Fortschreitung genial verbinden. Sibelius dagegen war kein Bach-Epigone. Sein Zugang zur Musik war geigerisch, also klanglich und agogisch differenziert. Bachs Name kommt in all seinen Äußerungen nur einige wenige Male vor, und zwar dann, wenn er das Klavierspiel von Wilhelm Kempff und Ferruccio Busoni bewertet.

In einem finnischen Bericht über »Konversationen mit Sibelius« vom April 1911 greift der Sibelius-Vertraute Axel Carpelan die neuere deutsche Symphonik an, in der »instrumentale Musik bloß Technik, eine Art von musikalischer Ingenieurwissenschaft geworden ist, die versucht, über die innere Leere durch einen enormen technischen Apparat hinwegzutäuschen«. Im Tagebuch verglich Sibelius aktuelle Tendenzen mit einem ausgebauten Fluss ohne natürliches Wasser. Eine »natürliche« Symphonie müsse, so Sibelius im August 1912, wie ein Fluss kleine Bäche in sich vereinen. Die Motive sollen sich organisch formen und »den Weg suchen«. Aus seiner Kindheit kannte Sibelius nur Naturgewässer; insbesondere in Berlin, aber auch in Wien und Paris hatte er dann angelegte Wasserwege gesehen. Immer wieder bemängelte er bei seinen Kollegen Mangel an Spontaneität

der Erfindung und das Zuviel an Technik. Aber wen meinte er eigentlich? Nur wenn wir das herausfinden, wissen wir genau, welche Art Musik er verachtete.

Polemik und Missverständnis

Der Konflikt zwischen Modernisten und Antimodernisten nach 1900 führte bei Sibelius zu einigen kuriosen, teilweise selbstkritischen Äußerungen. So charakterisierte er sich im Laufe der Jahre mehrfach als »Erscheinung aus den Wäldern« (übrigens immer auf Deutsch, was den Kontext und die Ironie unterstreicht), welche er aber als Sprössling zweier Akademikerfamilien und mit exzellenten Lateinkenntnissen ausgestattet viel weniger darstellte als manch einer seiner deutschen Kollegen. Seine Freunde schürten diese Polemik weiter, weil sie sich gegen die gefühlte musikhistorische und indirekt moralische Übermacht der von Arnold Schönberg und seiner Schule geprägten Kompositionsweise wehrten. Sibelius' Kritiker reizte sicher vor allem die Popularität des Nordländers, zumal dieser einer der ganz wenigen Zeitgenossen war, die auch in den 1930er- und 1940er-Jahren auf beiden Seiten des Atlantiks mit Erfolg aufgeführt wurden.

Bedauerlich sind all jene Missverständnisse, die die Polemik für oder gegen Sibelius noch schärfer werden ließen, als sie gemeint war. Heute wissen wir, dass der Komponist und Dirigent René Leibowitz zu seinem Pamphlet von 1955 – *Sibelius, le plus mauvais compositeur du monde* – dadurch provoziert worden war, dass andere Sibelius zum »besten Komponisten der Welt« auserkoren hatten. Sogar die heftige, von dem jungen Komponisten Ernst Krenek aus Wien im Exil verfasste Kritik an Sibelius in der »biografischen Einleitung« der ersten amerikanischen Ausgabe des Gustav-Mahler-Buchs von Bruno Walter aus dem Jahr 1941, erklärte der Autor nachträglich als einen (missglückten) Versuch, durch die Gegenüberstellung von Mahler und Sibelius besondere Eigenschaften Mahlers im Vergleich herauszustellen.

Auch die bitterböse Exil-Glosse des Frankfurter Musikphilosophen und Sozialtheoretikers Theodor W. Adorno von 1938 war die Reaktion auf das Buch eines finnischen Sibelius-Anhänger und Komponisten, der fälschlicherweise angegeben hatte, aus aktuellen Gesprächen mit Sibelius zu zitieren. Wegen der unangebrachten, zum Teil üblen Häme im Umgang mit zeitgenössischen und älteren Komponisten in diesem Text wurde Sibelius kompromittiert. Man fragt sich, warum Sibelius

den unseriösen Autor nicht entlarvt hat. Die Ursache mag darin liegen, dass er ihn Jahre zuvor künstlerisch betreut hatte und generell als einen gebildeten Landsmann kannte, der sich zu guter Letzt für sein Verhalten in einem Brief entschuldigte. Auch in anderen Fällen, wenn Personen aus seinem Bekanntenkreis ihn falsch zitierten, schwieg er rücksichtsvoll. Sibelius ärgerte sich oft über Kleinigkeiten (das zeigen seine Notizen und Briefskizzen), behielt aber das Große und Ganze im Auge und reagierte nie öffentlich. Auch kritische Briefe an Dirigenten, deren Interpretationen er nicht mochte, blieben Skizzen; verschickt wurden nur wohltdosierte, zensuriert wirkende Lobeshymnen, auf die jeder Empfänger stolz sein konnte. Das war zum einen sicher das Ergebnis einer sehr guten Erziehung, aber vielleicht auch Kalkül. Jedenfalls wuchs der Kreis seiner Freunde schneller als der seiner Feinde.

In seinen zweifelsohne authentischen Äußerungen (Briefe, Tagebücher) fand Sibelius zu keinem anderen Komponisten derart konsequent harsche Worte wie zu Igor Strawinsky – vielleicht weil er spürte, dass dieser, ähnlich wie er selbst, mit Hilfe rhythmisch-metrischer Innovationen und orchestraler Texturgestaltung Neues schuf, aber im Ergebnis ganz anders klang: mutiger und radikaler, denn Strawinsky war entscheidende 17 Jahre jünger. Wie nahe an der Entwicklung

»Ich war gerade zurückgekommen aus Berlin, wo ich zwei Monate verweilte. Wie gewöhnlich bekam ich einen unüberwindlichen Ekel für die ›moderne Richtung‹. Und daraus wuchs ›Alleingefühl‹.«

Jean Sibelius

von Strawinsky – und nicht verspätet! – Sibelius sich befand, sieht man bereits an den Rhythmen von *Kullervo* von 1892, die eindeutig Richtung *Petruschka* (1911) zeigen. Sibelius' Fokussierung auf die Bewegung und das sogenannte Momentum als Hauptparameter der Musik generierte in der Tat eine andere Art von Kunst als die von Kollegen, die sich auf Richard Wagner beriefen. Die Sibelius-Symphonien sind Beispiele für die Auseinandersetzung mit verschiedenen Problemen der Behandlung des Metrums und des Rhythmus (einschließlich Beschleunigung, Verlangsamung etc.). Wer dies hervorhebt, macht die Nähe zu Neoklassikern hörbar – auch zu Strawinsky oder zu Leoš Janáček und Béla Bartók!

Klang und Raum

Neben dem Metrum und der Zeitgestaltung geht es bei Sibelius um Klangräume, für die das Symphonieorchester das geeignetste Instrument ist. Sibelius blieb sogar dann ein Orchesterkomponist, wenn er für Klavier komponierte. Seine Art, musikalische Räume zu schaffen, ist sehr progressiv. Solche Räume können ähnlich wie bei Edvard Grieg landschaftliche (und »nordische«) Assoziationen hervorrufen, aber auch abstrakte Raumvorstellungen sind möglich. Wenn der Komponist

Wolfgang Rihm seine »Lieblingssymphonie«, Sibelius' Vierte, mit seinen Meisterschülern als Beispiel für die äußerst raumsensible Klangfindung diskutiert, geht es zum einen um die Teilung der Kontrabässe im ersten Satz, zum anderen um die geteilten Kontrabässe, die die pendelnde Linie der zweiten Violoncello-Gruppe erweitern und sie stereophon wirken lassen. Welch eine einfache aber wirkungsvolle Raumklang-Idee!

Sibelius' Klang- und Raumdramaturgie ist ähnlich innovativ wie seine Art, die Zeit zu formen, zu beschleunigen, zu bremsen und parallele metrische Dimensionen zu bilden. Im Prozess der Komposition entwickelte er möglicherweise eine Vorstellung davon, wie das Orchester dabei klingen müsste, wusste aber nicht immer, wie er es notieren sollte. Mit diesbezüglich rätselhaften Markierungen kämpfen nun die Sibelius-Dirigenten genauso wie die Herausgeber der wissenschaftlich-kritischen Gesamtausgabe.

Was bleibt? – Sibelius heute

Zu den populärsten Symphonikern des 20. Jahrhunderts zählt Sibelius wegen seiner herkömmlichen »Melodieseligkeit«. Je älter das Werk, desto wichtiger sind

Neben dem Metrum und der Zeitgestaltung geht es bei Sibelius um Klangräume, für die das Symphonieorchester das geeignetste Instrument ist.

Melodien. Doch nicht einmal in den ersten beiden Symphonien erreicht Sibelius das Niveau seiner Vorgänger Peter Tschaikowsky und Edvard Grieg. Wegen der Möglichkeit, Sibelius einerseits als einen der letzten großen Melodiker, andererseits aber als einen Klangraumkünstler zu bewundern, verhält es sich bei ihm ähnlich wie bei Beethoven: Wenn Kenner und Liebhaber über ihn sprechen, geht es nicht um die selben Werke. Manch einer assoziiert Sibelius auch heute noch primär mit dem Alla-marcia-Satz aus der *Karelia-Suite*, der *Finlandia* (mit der Hymne), dem *Schwan von Tuonela* – mit dem wohl schönsten Englischhornsolo der Musikgeschichte – und natürlich mit *Valse triste*. Die Violinvirtuosen bewundern das Violinkonzert, das meistgespielte seiner Art des ganzen 20. Jahrhunderts. Die Fachleute und Kenner weltweit schätzen die Symphonien über alles und debattieren darüber, welche am interessantesten sei und warum – bis hin zu Diskussionen über die Interpretationen. Diese Diskussionen werden noch lange dauern, denn viele der besten Interpreten sind erst auf der Suche nach »ihrem Sibelius«. Das Ziel, die ultimative Interpretation, ist ohnehin unerreichbar. Viele haben Finnland vor Augen, wenn sie Sibelius hören, aber nur wenige kennen das Land – insbesondere den Wechsel der Jahreszeiten und die Unterschiede

von Jahr zu Jahr. In Finnland erleben die Menschen eine der unberechenbarsten Wetterlagen Europas mit einer extremen Spanne zwischen den tiefsten und höchsten Temperaturen. Auch der finnische Wald imponiert nicht durch große Bäume oder Steine, sondern durch die Vielfalt seiner Pflanzenarten, z. B. von Moosen und Flechten. Zu Russland sagte Richard Taruskin, dass sich das Land »musikalisch definieren« lasse. Das gilt auch – Sibelius sei Dank – für Finnland. Die weit verbreitete Idee von einer flachen gewässerreichen Waldlandschaft ist ein hervorragender Assoziationsrahmen, wenn es gilt, die originelle Klangwelt von Sibelius zu verstehen und künstlerisch umzusetzen. Definieren wir den finnischen Wald in Sibelius' Musik aber als einen »Wald der Furcht« oder gar »Dickicht der Angst« (Simon Rattle: »Forest of Fear«), stellt sich die Frage, ob es um etwas Reales oder eventuell um eine exterritoriale Fantasielandschaft geht und um Sibelius' (Alb-) Traumwelt. Die finnische Natur – zumal im Süden, wo Sibelius aufwuchs und später lebte – ist jedenfalls ganz und gar ungefährlich und war es auch schon vor 150 Jahren. Tatsächlich lernte Sibelius als glückliches »Wunderkind«, das ohne jeden modernen Leistungsdruck aufwachsen durfte, in der herrlich gelegenen, prosperierenden südfinnischen Kleinstadt Hämeenlinna, umgeben von Wasser,

Bäumen und Vögeln, mit seiner Violine zu improvisieren. Auf einem großen Stein am Ufer eines seichten Binnensees, umgeben von Schilf, Schmetterlingen, anderen Insekten und vielen Vögeln, begann in den 1870er-Jahren die Sage, die Sibelius in seinen sieben Symphonien und danach noch in *Tapiola* von 1926 weitererzählte, bis er sie, wie so oft in seinen Briefen und im Tagebuch, mit einem »aber – « unterbrach. Unter dem Leistungsdruck des Medienzeitalters und der nachvollziehbaren harten Selbstkritik eines alternden Künstlers, der Innovation durch Elaboration nicht ersetzen wollte, entrann er – eine »Erscheinung aus den Wäldern«.

TOMI MÄKELÄ



Sibelius im Jahr 1923

Sibelius in 1923

“It’s sure that something major is in the offing, but – ”

Jean Sibelius and the 20th century

Jean Sibelius was neither a nature boy rough around the edges from the far north nor an “apparition from the woods”, but he could be very reticent about his work. Around 1935, the music world was waiting for the Eighth Symphony, and Sibelius was repeatedly asked how things stood. The 29-year-old music producer Walter Legge published his “Conversations with Sibelius” in the magazine The Musical Times, though he too had not found out much: “It is practically impossible to induce Sibelius to talk of his own music. I had hoped to gather some news of his long-expected, much-discussed Eighth Symphony. [...] I approached the matter cautiously; but at the very mention of the Symphony his jaw set, his eyes hardened, and he waited a full minute before blurting out: ‘No! I will not talk of it. I have never discussed my works while they were being written. You know how the wing of a butterfly crumbles at the touch? So it is with my compositions; the very mention of them is fatal.’ Even when pressed to say if it were true that he is working on a symphony his only reply was: ‘Es kann sein.’”

Walter Legge had been working for the London label His Master's Voice since 1927. He set out to produce the recording of the new Sibelius symphony. First recordings had already been made of all seven symphonies in the years 1930 to 1934 under

Robert Kajanus (Symphonies Nos. 1, 2, 3 and 5), Leopold Stokowski (No. 4), Georg Schnévoigt (No. 6) and Serge Koussevitzky (No. 7). Koussevitzky was envisaged for the premiere of the Eighth, but the symphony was never finished.

After 1945, Walter Legge became one of the best-known producers in the world. He was not only a friend to Sibelius but also a key figure in the music business and a generous person who did a great deal for conductors such as Herbert von Karajan and Wilhelm Furtwängler, who found themselves in a difficult situation after the war ended. He mentioned Sibelius to them time and again. In September 1947, Karajan answered that the Seventh – despite its “thick instrumentation” – was in fact his favourite. Legge proposed recording the Fifth Symphony instead (then still in mono). This took place in London in 1951-52 with the Philharmonia Orchestra, founded in 1945 by Legge himself to create disc recordings and first guided by Karajan. In July 1955 in London, the one-movement Seventh Symphony came next, together with the Sixth. In September 1967 Karajan was able to produce the Seventh once again, this time with the Berliner Philharmoniker for Deutsche Grammophon. At the same time he also recorded the Symphonies Nos. 4 to 6 with the Philharmoniker. He apparently never recorded the Third Symphony, nor did he ever conduct all seven symphonies as a cycle.

Declarations of faith

In fact, only the Sixth and the Seventh, written in the early 1920s, belong together in terms of the history of their origins and material. Each of Sibelius's other symphonies is an individual work, "declarations of faith at different ages. [...] Nos mutamur, in temporibus. Or better still: tempora mutantur et nos in illis mutamur", as Sibelius wrote in his diary in 1914: "The times are changing, and we are changing in them." If one hears the symphonies as a cycle, surprising transformations in his "faith" can be observed between 1899 and 1924. How his "faith" developed thereafter remained concealed from the world.

Sibelius stuck to his reserve when dealing with curious listeners, journalists and colleagues throughout his life. In March 1901, he even made a statement in Swedish to his admirer and confidant Baron Axel Carpelan when the Second Symphony was already coming into existence, similar to the one he made to Legge in 1935: "I would surely like to introduce you [...] to my work, but as a matter of principle I do not do so. To my mind, compositions are like butterflies: touch them once and the 'dust' is gone – they may be able to fly, but they are no longer so wonderful." When he was a child he was at least familiar with butterflies. His early collector's passion

was not followed, however, by any ambitions in natural science. By then, he was already fascinated by butterflies for other reasons: the butterfly metaphor from 1901 and 1935 expresses his profoundly "ecological" world of thought and his "fantasy landscape". It is true that merely touching a butterfly damages at least the fine scales on its wings, its "material", and can easily lead to crumbling. Thus for Sibelius what mattered was the fundamental certainty about the perfection of nature and man's inability to understand it or even to achieve anything good by "touching" it.

The use of the word "material" ("stoftet" in Swedish), which can also mean dust and earth (Genesis 3:19), shows the high level of Sibelius's mastery of Swedish. The vivid nature of the metaphors is characteristic for him: the butterfly metaphor is only one of many sharp images created by his fantasy. He was a synaesthetic and highly gifted individual who played not only with various languages, but also with impulses from two- and three-dimensional genres of art. His inspiration was a tidal wave that rolled over everything rational. Only in the final phase of working on a score, when it came to setting down musical material that had already originated independently of a project, did Sibelius begin to think in a critical and intellectual manner; the consequence was touch-ups that were closer to convention

“To my mind, compositions are like butterflies: touch them once and the ‘dust’ is gone – they may be able to fly, but they are no longer so wonderful.”

Jean Sibelius

and depressive conflicts with the fruits of his manic intuition. A project was initiated by an image, more rarely by a word.

Sibelius was a child of the free radicalism of the era of the secessionists – and an “anti-modern modernist”, to paraphrase Milan Kundera’s Testaments Betrayed. At the age of 23 he wrote about his “experimental music”, about the simultaneity of triads in C and D flat major, etc. But for him, even this kind of polytonality did not tend towards a “grammar”. His “experiments”, in this time period more conceived than realised in composition, later also challenged tonality without ever leaving the framework of organisation and reference. Even in his most atonal works or those shaped most strongly by church modes or special scales, the functional major-minor tonality still hovers.

Sibelius and the modern era

In the meantime, Sibelius grappled with Arnold Schoenberg. “Under the banner of the new,” as documented in an entry in his diary in Berlin from January 1914, he attended philharmonic and other events within a few days and became enthusiastic about, among other things, Schoenberg lieder. He sensed an epochal change in

Berlin: “It’s sure that something great is in the offing, but – how few are made to continue it.” A few years earlier, he had not yet been able to perceive the “great” in Berlin. In January 1911, Sibelius addressed a similarly ambiguous assessment to Rosa Newmarch, an employee of Sir Henry Wood (known for the “Henry Wood Promenade Concerts”, now “The BBC Proms”): “I had just returned from Berlin after staying there for two months. As usual I was overwhelmed by disgust for the ‘modern direction’. Out of that the feeling of loneliness arose.” But just what did he mean by “modern”? In any case, Sibelius sensed that Rosa Newmarch would be grateful for scepticism about the avant-garde. She was already able to promote Sibelius with quotations of this nature in 1911, as well as several years later in London. She remained a very good friend of Sibelius and his family until her death in 1940.

It is thanks to the extant correspondence with her that posterity can enjoy essential insights into Sibelius’s oeuvre. In May 1911 the composer wrote to Rosa Newmarch about his new Fourth Symphony: “It stands out as a protest against the compositions of today.” One can find this rebellious stance in English Sibelius reception through the present day. Rosa Newmarch could not or did not want to prevent Sibelius from becoming a poster child for the orthodox anti-modernists, not a mediating figure.

Even in Sibelius's most atonal works or those shaped most strongly by church modes or special scales, the functional major-minor tonality still hovers.

The tradition of reception that she conceived was expressed even more starkly by the British composer Robert Simpson in 1965, when he described Gustav Mahler and Richard Strauss as the terminal point of a crisis of music history dominated by German composers, Sibelius in contrast (together with Carl Nielsen) as a sign of the beginning of a new era. That was well-meaning, but gave the false impression of opposites within a magnificent generation of European orchestra secessionists. "Modern" related already very soon after 1900 to the search for fresh polyphonic forms of expression. In 1910, before completion of the Fourth Symphony, Sibelius planned studies in counterpoint, quite remarkable because he had been taught by ambitious counterpoint teachers, even by the director of music at the Berlin cathedral, Albert Becker, in 1889-90. In November 1910 he wrote in his diary: "With colossal effort forced myself to practice counterpoint for half an hour." In March 1913, two years after the Fourth Symphony, already planning the Fifth, he deemed: "My 'style' is too homophonic." And in June of the same year the terse note: "Meditated on linear counterpoint!!" Even Max Reger concerned him: "National, German, ornate, also boring, but good precisely because of the German type", he wrote in his diary in October 1910. Behind Reger's "type", which was alien to Sibelius, there

stands Johann Sebastian Bach, whose works skillfully and ingeniously intertwine living polyphony and sophisticated harmonic progression. Sibelius, on the contrary, was no Bach epigone. His approach to music was that of a violinist, differentiated, that is, in terms of sound and agogic accents. In all his utterances, Bach's name appears only a few times, specifically when he judges the piano playing of Wilhelm Kempff and Ferruccio Busoni.

In a Finnish report about "Conversations with Sibelius" from April 1911, Sibelius's close friend Axel Carpelan attacked the more recent German symphonies in which "instrumental music is becoming a mere technical operation, a kind of musical civil engineering, which tries to disguise its inner emptiness behind an enormous technical apparatus". In his diary, Sibelius compared the current tendencies with a river under human control without naturally streaming water. A "natural" symphony should, according to Sibelius in August 1912, be like a river that gets its water from smaller brooks. The intention is that the motives gain their shape organically and "find their own way". In his childhood, Sibelius was familiar with only natural bodies of water; particularly in Berlin, but also in Vienna and Paris, he later saw laid-out waterways. He repeatedly found fault with his colleagues for

their lack of spontaneity of invention and their superfluity of technique. But to whom was he actually alluding? Only if we find that out can we know exactly what type of music he held in contempt.

Polemics and misunderstanding

The conflict between modernists and anti-modernists after 1900 led to a number of odd, sometimes self-critical utterances by Sibelius. For instance, over the years he characterised himself on a number of occasions as an “apparition from the woods” (always in German incidentally, underscoring the context and the irony), but which he, the offspring of two well-educated families and equipped with excellent knowledge of Latin, represented much less than many a German colleague. His friends further fomented these polemics because they were defending themselves against the perceived music-historical – and indirectly moral – superiority of the style of composition shaped by Arnold Schoenberg and his school. Sibelius’s critics were no doubt aggravated primarily by the Nordic composer’s popularity, particularly because he was one of the very few of his contemporaries being successfully performed on both sides of the Atlantic even in the 1930s and 1940s.

All those misunderstandings that made the polemics for or against Sibelius even harsher than intended are unfortunate. Today we know that the composer and conductor René Leibowitz was provoked to publish his pamphlet dated 1955 – Sibelius, le plus mauvais compositeur du monde – because others had selected Sibelius as the “best composer in the world”. Even the fierce criticism of Sibelius by the Viennese composer Ernst Krenek, written in exile in the “biographical introduction” of the first American edition of Bruno Walter’s book on Gustav Mahler from 1941, was later declared by the author to have been an unsuccessful attempt to bring specific properties of Mahler to light by contrasting Mahler and Sibelius. The scathing polemic commentary of the Frankfurt music philosopher and social theorist Theodor W. Adorno from 1938 was also a reaction to a book by a Finnish Sibelius devotee and composer who had wrongly stated that he was quoting from recent discussions with Sibelius. Sibelius was compromised because of the to some extent pernicious and uncalled-for malice in this text when dealing with contemporary and older composers. The question arises why Sibelius did not debunk the unreliable author. The reason may be that he had supported him artistically years earlier and knew him in general as an educated countryman; in the end he excused

himself for his conduct by letter. In other cases when people from his circle of acquaintances quoted him wrongly, he also remained considerably silent. Sibelius was often irritated by trifles (as can be seen in his notes and draft letters), but he did not lose sight of the overall picture and never reacted publicly. Even critical letters to conductors whose interpretations he did not like remained sketches; he sent only measured hymns of praise that felt censored, encomiums of which any recipient could be proud. That was certainly the result of a very good upbringing on the one hand, but perhaps also calculation. In any case, the group of his friends grew more quickly than that of his enemies.

In his undeniably authentic statements (letters, diaries), Sibelius reserved consistently harsh language for no composer more than Igor Stravinsky – perhaps because he sensed that Stravinsky, similar to himself, was creating something new with the help of rhythmic and metrical innovations as well as orchestral texture, which sounded completely different, however: more courageous and more radical, because Stravinsky was a crucial 17 years younger. One can hear how close Sibelius was to Stravinsky's development – and not too late! – in the rhythms of Kullervo from 1892, which clearly point in the direction of Petrushka (1911). Sibelius's focus

on movement and what he called momentum as the main parameters of music in fact generated a different kind of art than that of colleagues who invoked Richard Wagner. The Sibelius symphonies are examples of grappling with various problems of the treatment of metre and rhythm (including acceleration, deceleration, etc.). By stressing this, his proximity to the neoclassicists can be heard – as well as to Stravinsky or to Leoš Janáček and Béla Bartók!

Sound and space

Besides metre and the structuring of time, Sibelius is concerned with soundscapes, for which the symphony orchestra is the most appropriate instrument. Sibelius remained an orchestral composer even when composing for piano. His way of creating musical spaces is very progressive. Similar to Edvard Grieg, such spaces can elicit landscape (and “Nordic”) associations, but abstract conceptions of space are also possible. When the composer Wolfgang Rihm discusses his “favourite symphony”, Sibelius's Fourth, with his master students as an example of aural innovation that is extremely sensitive to space, he refers on the one hand to the division of the contrabasses in the first movement, and on the other the divided contrabasses

"I had just returned from Berlin after staying there for two months. As usual I was overwhelmed by disgust for the 'modern direction'. Out of that the feeling of loneliness arose."

Jean Sibelius

that extend the second cello group's oscillating line, giving them a stereophonic effect. What a simple but effective ambient sound idea!

The dramaturgy of sound and space in Sibelius is similarly innovative to his way of forming, accelerating and braking time, of forming parallel metric dimensions. In the process of composition he may have developed an idea of how the orchestra should sound, but he did not always know how to notate it. Conductors of Sibelius are forced to contend with markings that are puzzling in this respect, as are the editors of the complete scholarly edition.

What remains? – Sibelius today

Sibelius is among the most popular symphonic composers of the 20th century because of his traditional "melodiousness". The older the work, the more important its melodies, but not even in his first two symphonies does Sibelius reach the level of his predecessors Peter Tchaikovsky and Edvard Grieg. Because it is possible to admire Sibelius as one of the last great melodists on the one hand, and as a sound-scape artist, on the other, he is like Beethoven: when connoisseurs and enthusiasts talk about him, they are not talking about the same works. Even today, many a

music lover still associates Sibelius primarily with the Alla marcia movement from the Karelia Suite, Finlandia (with its hymn), the Swan of Tuonela – with what must be the most beautiful Cor Anglais solo in the history of music – and of course with Valse triste. Violin virtuosos admire the Violin Concerto, the most performed work of its genre in the entire 20th century. Specialists and connoisseurs around the world value the symphonies above all and debate which is the most interesting and why – culminating in discussions about interpretations. Because many of the best interpreters are still searching for "their Sibelius", these discussions will continue for a long time. And besides, the goal – the ultimate interpretation – is unattainable. Many visualise Finland when they hear Sibelius, but only few know the country – particularly its changing seasons and the differences from one year to the next. The people of Finland experience some of the most unpredictable weather conditions in Europe, with an extreme span between the lowest and the highest temperatures. And the Finnish woods are impressive not because of large trees or stones, but rather the diversity of their plant species, such as moss and lichens. Richard Taruskin said of Russia that the country can be "musically defined". That applies – thanks to Sibelius – to Finland as well. The widespread image of flat,

Besides metre and the structuring of time, Sibelius is about soundscapes, for which the symphony orchestra is the most appropriate instrument.

wooded scenery with many lakes is an excellent frame of associations when it comes to understanding and artistically realising Sibelius's original world of sound. But if we define the Finnish woods in Sibelius's music as a "forest of fear" (Simon Rattle), the question arises as to whether it is something real or perhaps an extra-territorial fantasy landscape and Sibelius's dream (or nightmare) world. Finnish nature – especially in the south, where Sibelius grew up and later lived – is in any case completely innocuous and was so already 150 years ago. In fact, Sibelius learned to improvise on his violin as a happy "wunderkind", able to grow up without any of the modern pressure to achieve, surrounded by water, trees and birds in the delightfully situated, prosperous, small southern Finnish town of Hämeenlinna. On a large stone alongside a shallow inland lake, surrounded by reeds, butterflies, other insects and many birds, in the 1870s the legend began that Sibelius continued to tell in his seven symphonies and in Tapiola in 1927 – until he interrupted it, as he did so often in his letters and in the diary, with a "but". Under the media age's pressure to perform and the understandably harsh self-criticism of an aging artist who did not want to substitute elaboration for innovation, he escaped – an "apparition from the woods".

TOMI MÄKELÄ

Symphonie Nr. 5

1918/15

Clarinete 2b +

Violoncelle ucl. solo antagonista + 3 violoncelli

Erste Entwürfe zur Fünften Symphonie, Skizzenblatt von 1915

First sketches of the Fifth Symphony, 1915





Aufführung der Ersten Symphonie
am 5. Februar 2015

*Performance of the First Symphony
on 5 February 2015*

BERLINER PHILHARMONIKER

SIR SIMON RATTLE

*Künstlerischer Leiter/
Chief Conductor*

ERSTE VIOLINEN

FIRST VIOLINS

Noah Bendix-Balgley

1. Konzertmeister

Daishin Kashimoto

1. Konzertmeister

Daniel Stabrawa

1. Konzertmeister

Andreas Buschatz

Konzertmeister

Zoltán Almási

Maja Avramović

Simon Bernardini

Peter Brem

Alessandro Cappone

Madeleine Carruzzo

Aline Champion

Felicitas Clamor-Hofmeister

Luiz Felipe Coelho

Laurentius Dinca

Sebastian Heesch

Aleksandar Ivić

Rüdiger Liebermann

Kotowa Machida

Álvaro Parra

Krzysztof Polonek

Bastian Schäfer

Rainer Sonne

Dorian Xhoxhi

ZWEITE VIOLINEN

SECOND VIOLINS

Christian Stadelmann

1. Stimmführer

Thomas Timm

1. Stimmführer

Christophe Horak

Stimmführer

Helena Madoka Berg

Holm Birkholz

Philipp Bohnen

Stanley Dodds

Cornelia Gartemann

Amadeus Heutling

Marlene Ito

Christoph von der Nahmer

Raimar Orlovsky

Simon Roturier

Bettina Sartorius

Rachel Schmidt

Armin Schubert

Stephan Schulze

Christoph Streuli

Eva-Maria Tomasi

Romano Tommasini

BRATSCHEN

VIOLAS

Amihai Grosz

1. Solo-Bratscher

Máté Szűcs

1. Solo-Bratscher

Naoko Shimizu

Solo-Bratscherin

Micha Afkham

Julia Gartemann

Matthew Hunter

Ulrich Knörzer

Sebastian Krunnies

Walter Küssner

Ignacy Miecznikowski

Martin von der Nahmer

Neithard Resa

Joaquín Riquelme García

Martin Stegner

Wolfgang Talirz

VIOLONCELLI

CELLOS

Bruno Delepelaire

1. Solo-Cellist

Ludwig Quandt

1. Solo-Cellist

Martin Löhr

Solo-Cellist

Olaf Maninger

Solo-Cellist

Richard Duven

Rachel Helleur

Christoph Igelbrink

Solène Kermarrec

Stephan Koncz

Martin Menking

David Riniker

Nikolaus Römisch

Dietmar Schwalke

Knut Weber

KONTRABÄSSE

DOUBLE BASSES

Matthew McDonald

1. Solo-Bassist

Janne Saksala

1. Solo-Bassist

Esko Laine

Solo-Bassist

Martin Heinze
Michael Karg
Stanisław Pajak
Peter Riegelbauer
Edicson Ruiz
Gunars Upatnieks
Janusz Widzyk
Ulrich Wolff

FLÖTEN

FLUTES

Andreas Blau
Solo
Emmanuel Pahud
Solo
Prof. Michael Hasel
Jelka Weber
Egor Egorkin
Piccolo

OBOEN

OBOES

Jonathan Kelly
Solo
Albrecht Mayer
Solo

Christoph Hartmann
Andreas Wittmann
Dominik Wollenweber
Englischhorn/Cor anglais

KLARINETTEN

CLARINETS

Wenzel Fuchs
Solo
Andreas Ottensamer
Solo
Alexander Bader
Walter Seyfarth
Manfred Preis
Bassklarinette/Bass Clarinet

FAGOTTE

BASSOONS

Daniele Damiano
Solo
Stefan Schweigert
Solo
Mor Biron
Markus Weidmann
Sophie Dartigalongue
Kontrafagott/Contrabassoon

HÖRNER

HORNS

Stefan Dohr
Solo
Stefan de Leval Jezierski
Fergus McWilliam
Georg Schreckenberger
Klaus Wallendorf
Sarah Willis
Andrej Žust

TROMPETEN

TRUMPETS

Gábor Tarkövi
Solo
Tamás Velenczei
Solo
Guillaume Jehl
Martin Kretzer
Florian Pichler

POSAUNEN

TROMBONES

Prof. Christhard Gössling
Solo
Olaf Ott
Solo

Thomas Leyendecker
Jesper Busk Sørensen
Prof. Stefan Schulz
Bassposaune/Bass Trombone

TUBA

Alexander von Puttkamer

PAUKEN

TIMPANI

Rainer Seegers
Wieland Welzel

SCHLAGZEUG

PERCUSSION

Raphael Haeger
Simon Rössler
Franz Schindlbeck
Jan Schlichte

HARFE

HARP

Marie-Pierre Langlamet

Recording producer: Christoph Franke
Sound engineer: René Möller

Recording dates: 18-20 December 2014 (5), 28 January – 6 February 2015 (1-4), 7-9 February 2015 (5-7)
Recording location: Philharmonie Berlin
Recorded in 24-bit / 192 kHz

Executive producer: Olaf Maninger, Robert Zimmermann

Project manager: Felix Feustel

Art direction: Studio Marek Polewski

Introductions on pages 4-18: Tomi Mäkelä

Editorial: Gerhard Forck, Phyllis Anderson, Stephan Kock, Philip Lawton, Anita Lingott, Charlotte Sinn

Translations: Nancy Chapple (Mäkelä), Stefan Lerche (Goss)

Cover photo: Icy Prospects #29, © Jorma Puranen · maerzgalerie Leipzig/Berlin

Booklet photos: Fred Runeberg (2), Holger Kettner (12, 60), Archiv Berliner Philharmoniker (21), akg-images (27, 32),

Georg von Wendt (39), Otava Publishing Company (59), Henry Goodwin / Otava Publishing Company (50)

Layout, prepress: Bettina & Jörg Aigner

Special thanks to Tobias Möller

BPHR 15007

© & © 2015 Berlin Phil Media GmbH · All rights reserved

www.berliner-philharmoniker-recordings.com

www.berliner-philharmoniker.de

