



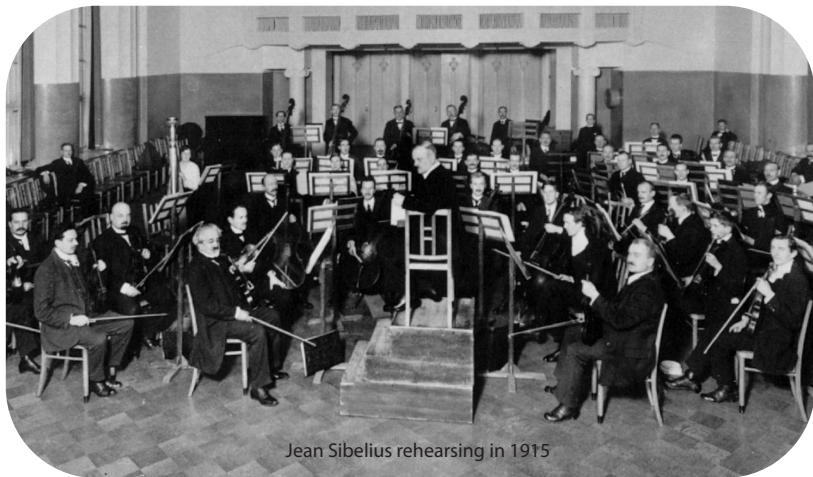
THE SIBELIUS EDITION

SYMPHONIES



SIBELIUS, Johan (Jean) Christian Julius

(1865–1957)



Symphonies

Symphony No. 1 in E minor, Op. 39 (1898–99, rev. 1900) *(Breitkopf & Härtel)* 35'04

- [1] I. *Andante, ma non troppo – Allegro energico* Timo Saarenpää *clarinet* 9'42
- [2] II. *Andante (ma non troppo lento)* 8'54
- [3] III. *Scherzo. Allegro* 4'30
- [4] IV. *Finale (Quasi una Fantasia). Andante – Allegro molto* 11'46

Symphony No. 2 in D major, Op. 43 (1901–02) *(Breitkopf & Härtel)* 44'44

- [5] I. *Allegretto* 9'14
- [6] II. *Tempo Andante, ma rubato* 14'25
- [7] III. *Vivacissimo – attacca –* 5'57
(20'52)
- [8] IV. *Finale. Allegro moderato* 14'55

Lahti Symphony Orchestra (Sinfonia Lahti)

Sakari Tepponen *leader*

Osmo Vänskä *conductor*

Symphony No. 3 in C major, Op. 52 (1904–07) *(Lienau)*

30'32

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. <i>Allegro moderato</i> | 10'15 |
| 2 | II. <i>Andantino con moto, quasi allegretto</i> | 11'12 |
| 3 | III. <i>Moderato – Allegro (ma non tanto)</i> | 8'51 |

Symphony No. 4 in A minor, Op. 63 (1909–11) *(Breitkopf & Härtel)*

39'27

- | | | |
|---|---|-------|
| 4 | I. <i>Tempo molto moderato, quasi adagio</i> Ilkka Pälli <i>cello</i> | 11'36 |
| 5 | II. <i>Allegro molto vivace</i> | 4'29 |
| 6 | III. <i>Il tempo largo</i> | 14'04 |
| 7 | IV. <i>Allegro</i> | 9'04 |

Lahti Symphony Orchestra (Sinfonia Lahti)

Sakari Tepponen *leader*

Osmo Vänskä *conductor*

Symphony No. 5 in E flat major, Op. 82 *(Manuscript)*

35'16

Original 1915 version

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. <i>Tempo tranquillo assai</i> – | 8'22 |
| 2 | II. <i>Allegro comodo</i> | 5'10 |
| 3 | III. <i>Andante mosso</i> | 7'37 |
| 4 | IV. <i>Allegro comodo – Largamente molto</i> | 13'46 |

Symphony No. 5 in E flat major, Op. 82 *(Wilhelm Hansen)*

31'20

Final 1919 version

- | | | |
|---|---|-------|
| 5 | I. <i>Tempo molto moderato – Allegro moderato</i> | 13'23 |
| 6 | II. <i>Andante mosso, quasi allegretto</i> | 8'45 |
| 7 | III. <i>Allegro molto – Largamente assai</i> | 9'05 |

Lahti Symphony Orchestra (Sinfonia Lahti)

Sakari Tepponen *leader*

Osmo Vänskä *conductor*

Symphony No. 6 (in D minor), Op. 104 (1922–23) *(Wilhelm Hansen)*

26'45

1 I. *Allegro molto moderato*

8'28

2 II. *Allegretto moderato*

6'29

3 III. *Poco vivace*

3'23

4 IV. *Allegro molto*

8'19

5 **Symphony No. 7 in C major, Op. 105 (1923–24)** *(Wilhelm Hansen)*

22'44

in one movement Antti Autio *trombone*

Lahti Symphony Orchestra (Sinfonia Lahti)

Sakari Tepponen *leader*

Osmo Vänskä *conductor*

from **Symphony No. 1 in E minor, Op. 39** *(Manuscript / Breitkopf & Härtel JSW)*

- ① I. First movement: bars 1–40 1'55
 from the manuscript in the Sibelius Museum, Turku
Andante – Allegro Eeva Mäenluoma *clarinet*
- ② II. Second movement: bars 1–56 2'27
 from the manuscript in the Sibelius Museum, Turku
Andante (ma non troppo lento)
- ③ III. Scherzo (complete) 6'01
 from the manuscript in the Sibelius Museum, Turku
Allegro moderato – Un poco più lento – Poco stringendo al Tempo primo
- ④ IV. Finale (Quasi una Fantasia): 35 bars starting at [W] 2'09
 [equivalent of 4 before [T] in published score]
 from manuscript HUL 0123 – probably pages extracted from original 1899 score
[Andante (ma non troppo)]
- ⑤ IV. Finale (Quasi una Fantasia): final 54 bars (from 2 before [U]) 3'19
 from the manuscript in the Sibelius Museum, Turku
Andante (ma non troppo)

from **Symphony No. 2 in D major, Op. 43** *(Manuscript / Breitkopf & Härtel JSW)*

- ⑥ I. First movement: bars 1–54 1'48
 from the manuscript in the Sibelius Museum, Turku
Allegretto moderato
- ⑦ II. Second movement: 62 bars starting at [D] 4'55
 from the manuscript in the Sibelius Museum, Turku
Molto largamente – Andante sostenuto

from **Symphony No. 3 in C major**, Op. 52 (Manuscript / Lienau / Breitkopf & Härtel JSW)

- | | | |
|------|---|------|
| [8] | I. First movement: bars 1–32
from manuscript HUL 0232 (I)
[no tempo marking] | 1'08 |
| [9] | I. First movement: bars 1–44
from manuscript HUL 0232 (II)
[no tempo marking] | 1'29 |
| [10] | II. Second movement (complete)
from manuscript HUL 0230
<i>Andantino con moto</i> | 9'47 |

from **Symphony No. 4 in A minor**, Op. 63 (Manuscript / Breitkopf & Härtel)

- | | | |
|------|--|------|
| [11] | II. Second movement (complete)
from manuscript HUL 0304
<i>Allegro molto vivace – Doppio più lento</i> | 4'25 |
| [12] | IV. Finale: bars 1–59
from manuscript HUL 0304
<i>Allegro</i> | 1'03 |

from **Symphony No. 7 in C major**, Op. 105 *(Manuscript / Wilhelm Hansen / Breitkopf & Härtel JSW)*

13 First alternative ending, starting at **[Y]** 3'40

from manuscript HUL 0354

[*Adagio*] – *Largamente molto* – *Poco pressante* – *Adagio molto*

14 Second alternative ending, starting at **[Y]** 3'24

from manuscript HUL 0353

[*Adagio*] – *Largamente molto*

Lahti Symphony Orchestra (Sinfonia Lahti)

Jyrki Lasonpalo *leader*

Jaakko Kuusisto *conductor*

All tracks on Disc 5 are world première recordings

TT: 5h 19m 24s

Further information about the differences between the published scores and the fragments/preliminary versions included here can be found on pages 122–126.

Symphony No. 1 in E minor, Op. 39 (1898–99/1900)

By early 1899 Jean Sibelius had already made his mark. Large quantities of chamber music – which at its best is both elegant and ebullient – had flowed from his pen during his youth, and in 1892 he had shattered the mould of Finnish orchestral music with *Kullervo*, a vast five-movement score based on a story from the Finnish national epic, the *Kalevala*. Having made his spectacular breakthrough with this work, he consolidated his position during the 1890s, composing works that touched a nerve both culturally and politically (Finland was then an autonomous Grand Duchy of the Russian Empire but was increasingly resentful of Russian attempts to curtail its powers of self-government). And within a few months he would produce one of the pieces that would make him a household name all over the world: *Finlandia*. In social and intellectual circles he had become a popular figure, although his extravagant spending resulted in a chronic shortage of money. He was already the father of three young daughters, following his marriage to Aino Järnefelt, who came from a prominent family known for its Finnish nationalist sympathies.

Kullervo, though it has a programme, is a work of symphonic proportions and aspirations, but Sibelius had nevertheless shied away from calling it a symphony. His first numbered symphony, composed in 1898–99, was his first major orchestral work without a programmatic title, though at least in part it grew out of a projected programme piece with the working title *Musikalisk Dialog* (*Musical Dialogue*). It should be stressed, however, that the finished product – like all of Sibelius's symphonies – is not programmatic, and neither is it politically motivated. It is in four movements in accordance with classical tradition, and is scored for full orchestra including tuba and harp. Starting with a slow clarinet introduction that introduces the central motivic material of the entire work, the first movement is in compressed sonata form, and abounds with youthful vitality

combined with the confidence and technical assuredness that Sibelius had acquired by his early thirties. Opening with a modest songful theme of exquisite beauty, the second movement is a kind of rondo, although the listener is struck less by the formal procedures employed than by the movement's wide emotional range and stylistic cohesion. The rhythmic pulse of the scherzo clearly demonstrates Sibelius's love of Bruckner; to this, Sibelius adds agile woodwind and string lines that are interwoven at whirlwind velocity. The trio is pastoral in character, and the movement ends with an abbreviated reprise of the scherzo section. The finale opens with a weighty string restatement of the clarinet theme from the start of the first movement. The bulk of the movement, however, offers an alternation of fast-moving music of relentless vigour, full of dramatic outbursts, with a *cantabile* melody that grows from modest beginnings into an expansive, impassioned 'big tune'. The *First* is often said to be the most Tchaikovskian of Sibelius's symphonies – no doubt a reflection of the frequency with which Russian works were played in Helsinki during the 1890s – but, unlike Tchaikovsky, Sibelius resists the temptation to end his symphony triumphantly: it remains resolutely in the minor and is extinguished by two modest *pizzicato* chords.

'The composer speaks the language of all mankind, yet a tongue that is none the less his own.' Thus wrote the critic Richard Faltin in the Helsinki newspaper *Nya Pressen* after hearing Sibelius conduct the first performance of the *First Symphony* on 26th April 1899. The symphony that he heard, however, differed in many ways from the version performed today. Hoping for a performance in Helsinki in the spring of 1900, in the early months of that year Sibelius undertook a revision of the symphony ('I shall not leave it until I am satisfied with it', he wrote to Aino). When the Helsinki Philharmonic Society orchestra embarked on a major foreign tour in 1900, it was thus a revised version of Sibelius's *First Symphony* that became the centrepiece of the programmes. Sibelius's friend and

champion Robert Kajanus, conductor of the Philharmonic Society orchestra, was not convinced by the changes: ‘Kajanus did not like the revised version any more than he had liked the revision of *En saga*. He was more affected by the “wildness” of the original work’ (Otto Andersson, 1952). As an example of this ‘wildness’, we may note that the first movement of the symphony originally contained parts for tambourine and castanets – although it is impossible to reconstruct these passages.

The original score of the 1899 version of the symphony seems to have been dismembered during the process of revision, and the orchestral parts no longer exist. Surviving manuscripts shed some light on its character, but many questions remain, not least concerning the work’s slow introduction, which seems to have been added or modified at a late stage in the compositional process. One fragment from the finale (HUL 0123, corresponding to bars 354–385 in the published score) contains markings by a copyist and by Robert Kajanus, and is thus probably part of the score used in early performances.

A complete score in the Sibelius Museum in Turku represents an intermediate stage in the work’s genesis: some pages are probably taken directly from the 1899 score, whilst others are revised – although there are still many discrepancies from the published score. The ‘cut and paste’ nature of this manuscript makes it impossible to determine exactly when the various changes were made. From this manuscript we hear several extracts on this recording. First we hear the clarinet introduction, which has four bars more than we find in the published edition. In the Turku manuscript the opening theme of the slow movement is repeated with altered orchestration (the melody is in the horns and violas). The scherzo is longer, not only because of the presence of several extra bars but also because of a structural difference that can be summarized as follows: the overall form in the Turku manuscript is A–A¹–B–A², and the published score omits the A¹ section.

Finally we hear the end of the last movement, which is shorter in the Turku manuscript than in the published score.

The *First Symphony* proved to be a pivotal work in Sibelius's career. Without abandoning the tone poem as an expressive outlet for music of a more programmatic nature, he here took a decisive step away from the Wagnerian world that had occupied him so much in the 1890s, casting a personal vote of confidence in absolute music, in the symphonic tradition that stretched back to the Viennese classicists.

Symphony No. 2 in D major, Op. 43 (1901–02)

In February 1900 Sibelius's youngest daughter, Kirsti, contracted typhus and died, aged just fifteen months. Her death was a devastating blow to the entire family, one from which they had not fully recovered by the autumn, when the impecunious, eccentric but inspirational Baron Axel Carpelan (whom Sibelius had only recently encountered but who was to become one of his closest confidants) raised 5,000 marks so that they could travel to Italy 'where one learns *cantabile*, moderation and harmony, plasticity and symmetry of line, where everything is beautiful – even the ugly.'

After a prolonged and expensive stay in Berlin, Sibelius and his family reached Italy in early 1901 and stayed in the coastal town of Rapallo, not far from Genoa. Sibelius worked on his *Second Symphony* – although at the time he did not know it: the main theme of the symphony's slow movement, for example, was originally sketched for a projected set of tone poems based on the Don Juan story, where it was associated with the Stone Guest. The ethereal second theme of the movement was sketched in Florence later on the Italian trip, and was planned as part of a work based on Dante's *Divina Commedia*; this sketch is labelled 'Christus'.

By the summer of 1901 Sibelius had returned to Finland; he had abandoned his Don Juan and Dante projects and was hard at work on the symphony which, in a letter to Carpelan that October, he envisaged as a ‘great five-movement work’. His plans changed again, and by the time of its completion in early 1902 the symphony had only four movements. On 8th March, he conducted its first performance in the University Hall in Helsinki. It was a triumphant success: the concert and three repeat performances were all sold out, and the reviewers were euphoric.

Over the years various claims have been made – even by conductors close to Sibelius, such as Robert Kajanus and Georg Schnéevoigt – that the symphony has a patriotic message. Whilst such views can only have helped to increase the work’s popularity in Finland, it should be stressed that all such interpretations were emphatically rejected by the composer.

In 1900 Carpelan had claimed that ‘Finland is gaining its own Beethoven in Sibelius’, and after the première the influential critic Karl Flodin described it as ‘a definitive masterpiece, one of the few symphonic creations of our time that point in the same direction as Beethoven’s symphonies’. It thus marks a change of direction from the *First Symphony*, away from the style of the Russian Romantics.

Few would deny that the tautly-constructed first movement is in some sort of sonata form, but the principle that the form is determined by the content – so essential in Sibelius’s later symphonies – is already observable here, and thus critical analyses of its structure vary widely. Two principal thematic types are found, and these recur in later movements. One is a three-note figure, rising or falling; the other features a long opening note, often followed by a slow turn or trill and a descending interval of a fifth. Sibelius said of the opening: ‘This theme [woodwind, bar 9] is the most joyful I have ever written. I don’t understand why it is often played too slowly.’

The slow movement, in which the ‘Stone Guest’ and ‘Christus’ themes sketched in Italy compete for supremacy, is more rhapsodic, juxtaposing thundering climaxes and moments of rapture and repose. The headlong and virtuosic scherzo is contrasted with a pastoral trio, and a bridge passage leads us directly into the last movement.

The finale’s main theme is heroic in manner and radiantly orchestrated. The second theme has a more lamenting character: Aino Sibelius claimed that it had been composed in memory of her sister, Elli Järnefelt, who had committed suicide in 1901. The movement as a whole can almost be seen as a metaphor for Finnish architecture: simply and sturdily constructed from high-quality materials. Indeed, the coda drew inspiration from just such a source. In June 1899 the composer had visited the studio of the painter Axel Gallén in Ruovesi. While improvising at the piano, Sibelius remarked: ‘Now you shall hear what impression Kalela [Gallén’s home] and its moods make on me’, and played this very theme.

Never before had a Finnish orchestral work been greeted with such immediate and widespread acclaim, and the symphony has remained a firm favourite. Sibelius gratefully dedicated his *Second Symphony* to Axel Carpelan.

Sibelius made some changes to the symphony between its first performance and its publication. The opening of the first movement was rewritten to start after the second beat of the bar – presumably to permit a smoother transition to the following horn motif. In addition, two bars were removed (clarinets, between bars 34 and 35) and the subsequent ascending idea is given to the cellos and violas rather than the bassoons. In the slow movement, the second theme (‘Christus’) is heard to great effect in a considerably extended form, with Grieg-like sonorities, and the transition back to the opening material is several bars longer. We owe our knowledge of these changes to good fortune. Sibelius had given the original manuscript, used at the première, as a present to the lawyer Ludwig Hjelt. In the

1930s, after Hjelt's death, the family's house caught fire, and Sibelius's manuscript – somewhat charred around the edges – was the only item to be rescued; it is now kept at the Sibelius Museum in Turku.

Symphony No. 3 in C major, Op. 52 (1904–07)

In September 1904, when Sibelius moved to Järvenpää, plans for his *Third Symphony* were just beginning to take shape. On 1st March 1906 he wrote to Axel Carpelan that the symphony was almost ready, and he promised to conduct it for the Royal Philharmonic Society in London in the spring of 1907. The London concert had to be postponed, however, and he eventually put the finishing touches to the work just in time to conduct it in Helsinki on 25th September 1907. Some of the thematic material originally planned for the symphony ultimately found its way into a wide assortment of other works, among them the piano suite *Kyllikki* and the string quartet *Voces intimae*. Conversely, some ideas are derived from works that would remain incomplete: a *Kalevala*-based tone poem on the theme of Luonnotar (which eventually evolved into *Pohjola's Daughter*), and an oratorio entitled *Marjatta*.

At this period of his career, with such works as the *Swanwhite* incidental music, the six Op. 50 songs or the symphonic poem *Night Ride and Sunrise*, Sibelius was moving away from Romanticism towards greater clarity and economy in form and sonority, and thus the *Third Symphony* consciously avoids the opulence of, for instance, Scriabin's *Poem of Ecstasy* (1905–08) or Mahler's *Eighth Symphony* (1906–07). The concise, regular, rhythmically disciplined theme from the cellos and double basses which opens the symphony sets the tone for a work which instead favours a tauter, more economical, 'classical' style – not a neo-classical pastiche but closer to the concept of 'junge Klassizität' (young classicism; a move away from the programmatic tendencies of the 19th century in

favour of the melody and absolute music of Bach and Mozart) expounded by Sibelius's friend Ferruccio Busoni. Formally the movement is as well-ordered and easy to follow as the first movement of a Viennese Classical symphony, bringing to mind Sibelius's remark: 'To my mind a Mozart *allegro* is the most perfect model for a symphonic movement. Think of its wonderful unity and homogeneity! It is like an uninterrupted flowing, where nothing stands out and nothing encroaches upon the rest.' Two options for the beginning of the symphony have survived, both based on the same manuscript (HUL 0232), and are included on this set of discs. In them, the main theme is easily recognizable (neatly written, though without the precise indications of articulation found in the published score) but the culmination of the theme, played in the final version by the horns, is given instead to the first violins. The first alternative breaks off at this point; the second continues as a rough draft until the start of the second group, the thematic material of which is introduced already at the first group's climax, more obviously than in the final version.

The slow movement's ostensible simplicity conceals great subtlety of craftsmanship. Its theme – described by Carpelan as 'wonderful, like a child's prayer' – is constantly and hypnotically repeated and transformed throughout this hybrid of variation and rondo form. At a late stage in the process of composition – after the score had been sent to the copyist – Sibelius overhauled this movement, and this set of discs includes the preliminary version in its entirety. Though the thematic material and overall shape are the same, it has less variety of timbre than the published version. The most striking of the revisions come towards the end of the movement: in the more animated episode (the equivalent of Fig. 10–12 in the published score) one of the woodwind phrases is played *staccato* instead of *legato*; the return of the main theme is accompanied by almost Oriental-sounding decorations (Sibelius had been working on his quasi-Oriental theatre score to *Belshazzar's Feast* [1906] while composing the symphony); and one of the two vale-

dictory phrases of the published version is absent.

The finale combines the functions of scherzo and finale into a single entity. Sibelius himself described this movement as ‘the crystallization of thought from chaos’. The ‘scherzo’ plays with a number of short motifs, blending and juxtaposing them in a seemingly endless variety of combinations. Ultimately a noble march theme emerges, tentatively at first and then confidently from the cellos. As in the slow movement, this theme is constantly repeated and transformed; it dominates the remainder of the symphony and increases in intensity all the way to the end of the work.

Symphony No. 4 in A minor, Op. 63 (1909–11)

Sibelius called his *Fourth Symphony* ‘a protest against present-day music. It has nothing, absolutely nothing of the circus about it.’ It is the most important work from a period of his career in which he produced a series of introspective, sometimes austere works – including the tone poems *The Dryad* and *The Bard*, the orchestral song *Luonnotar*, the three *Sonatinas* for piano, the string quartet *Voces intimae* and the incidental music to Lybeck’s play *Ödlaan* (*The Lizard*).

Sibelius worked on his *Fourth Symphony* from December 1909 until April 1911. Even though the completed symphony is unquestionably absolute music, its initial impulse came from a trip he had made in September 1909 to the Koli mountain in North Karelia with his brother-in-law, the painter Eero Järnefelt. Sibelius wrote in his diary: ‘Koli. One of my life’s greatest experiences. Many plans. “La montagne”!’. To Axel Carpelan he evidently revealed a link between the mountain trip and plans for a new symphony, prompting Carpelan to write: ‘what you played me from “The Mountain” and “Thoughts of a Wayfarer” were the most impressive things I have yet heard from your pen. I long to hear the symphony in its glowing orchestral garb.’

This was an abstemious period for Sibelius: following throat surgery in 1908 he had (temporarily) abandoned cigars and alcohol; but these sacrifices had not solved the financial problems that beset him throughout his creative career. It was, however, a musically productive time: apart from making conducting tours abroad, he completed the tone poem *The Dryad*, revised the funeral march *In memoriam* and cantata *The Origin of Fire*, and wrote the eight Op. 61 songs. He also planned an orchestral song – a setting of Edgar Allan Poe’s *The Raven* – for the soprano Aino Ackté (1876–1944), but this project was abandoned and some of the material was transferred to the symphony. Sibelius himself conducted the first performance of the *Fourth Symphony* in the University Hall in Helsinki on 3rd April 1911.

The musical material of the *Fourth Symphony* is extremely concise and highly concentrated, and although Sibelius scored the symphony for full orchestra, he used it in a very economical fashion that is often compared to chamber music. The music is dominated by the interval of a tritone, *diabolus in musica*, first heard in the slow first movement’s brooding opening notes, C–D–F sharp–E, which Sibelius himself said should sound ‘as harsh as fate’. The movement is the total opposite of its counterpart in the *Third Symphony*: slow in tempo, rhythmically complex, brooding in character and tending towards expressionism. The scherzo is placed second; despite the music’s austerity, it has a certain lightness of touch that reminds us of Sibelius’s lifelong fondness for dance forms. The *Doppio più lento* trio is a harrowing, macabre transformation of the scherzo theme and the movement ends not with a full-scale return to the scherzo material but with the merest hint of the dance-like opening.

The composer’s son-in-law, the conductor Jussi Jalas, remarked that ‘For us Finnish musicians, Sibelius’s *Fourth Symphony* is like the Bible. We approach it with great respect and devotion. In this work Sibelius had seen the unfathomable

tragedy of life's inconsistency, and given it expression boldly, by new means and in a new musical language.' And if the *Fourth Symphony* as a whole represents the quintessence of Sibelius, the slow movement represents the quintessence of the *Fourth Symphony*: indeed, this movement was among the pieces played at Sibelius's funeral. With great dignity and restraint the music works its way towards a broad statement of an ascending chorale-like theme, first heard on the horns. A rising motif that appears as the chorale theme subsides after the final climax (clarinets and bassoons) is taken up as the main theme of the sonata rondo finale. As in the scherzo, the music's superficial brightness – emphasized by the unexpected appearance of a brief glockenspiel motif – conceals deep harmonic tensions that will ultimately threaten to tear the music apart. A horn chorale theme, its rocking *ostinato* string accompaniment and the following syncopated chromatic passage all originate in the sketches for *The Raven*. These motifs play an important part in the final climax and coda. The symphony ends not in tragedy but in resignation, with repeated *mezzoforte* A minor chords.

We know that Sibelius made some revisions to the *Fourth Symphony* after the first performance. A complete score in the composer's handwriting, preserved in the National Library of Finland, is mostly written out with care – but a few changes were clearly scribbled in great haste. Maybe this was the manuscript used at the première, and the scribbled alterations were made during rehearsals, or maybe it is only a preliminary draft that would still be modified before the performance. In the absence of the orchestral parts from the première (which are believed to be lost), it is impossible to be certain. Be that as it may, two passages in the Helsinki manuscript differ markedly from the published score. In the second movement the scherzo section has numerous small divergences – mostly in note values, dynamics and articulation – but the trio section is radically different. The thematic material is similar, but anyone who imagines that the writing in the pub-

lished version is pared to the bone will be astonished to hear the even more ascetic way the material is treated here, the lines raw and unadorned to the point of emaciation. The other major difference comes at the beginning of the finale, where the Helsinki manuscript lacks the cello and violin solos and contains a condensed version of the bars before rehearsal letter B.

Symphony No. 5 in E flat major, Op. 82 (1915/16/19)

Sibelius's *Fifth Symphony* occupied him for a total of five years, and is by far his most important work from the years of the First World War and Finland's Civil War. None of his other symphonies went through such a comprehensive process of revision – a monumental artistic battle that Sibelius himself referred to as a 'struggle with God'. This was a time at which Sibelius was seeking a new direction in his symphonic music, whereby the form was to be increasingly determined by the content, whilst retaining sufficient traditional features to make the music readily accessible to performers and audiences. The *Fifth Symphony* was first heard in 1915, when it comprised four movements. Sibelius was unhappy with the work, however, and a revised, three-movement version was performed in 1916. Still the composer was dissatisfied, however, and the version normally heard today dates from 1919.

In December 1915 Sibelius celebrated his fiftieth birthday. On that occasion he was treated as a national celebrity: he was the subject of newspaper articles, his portrait appeared in shop windows and messages of congratulation came from far and wide. The symphony was supposed to be ready in time for the birthday celebrations, and he struggled to complete it in time. He had by then been working on the symphony for over a year, swapping motifs between the *Fifth* and the embryonic *Sixth Symphonies*, and noting in his diary: 'It is as if God the Father had thrown down pieces of mosaic from heaven's floor and asked me to put them

back as they were. Perhaps that is a good definition of composition.'

In the 1915 version, the musical weight of the symphony is concentrated in the outer movements. The predominantly pastoral scherzo takes up material from the slowish opening movement, whilst the relatively brief slow movement anticipates some of the material used in the finale. The finale contains the work's most famous theme – a swinging horn idea often known as the 'swan theme'. As Sibelius noted in his diary in April 1915: 'Just before ten-to-eleven I saw sixteen swans. One of the greatest experiences in my life. Oh God, what beauty: they circled over me for a long time. Disappeared into the hazy sun like a glittering, silver ribbon. Their cries were of the same woodwind timbre as those of cranes, but without any tremolo... Nature's mystery and life's melancholy! The *Fifth Symphony's* finale theme'. It is also in this movement that the listener is shocked by the most jarring dissonances in the entire symphony (Disc 3, track 4, 2'34 and 9'43).

The 1915 version of the symphony might be compared to an incomplete jigsaw puzzle. Sibelius has put together enough pieces to give some idea of the overall picture, but the finer details have yet to emerge and the final position of the elements within the overall picture has yet to be established. As a conscientious and self-critical artist Sibelius would not knowingly have presented a sub-standard work, but it is undeniable that the version of the *Fifth Symphony* performed on 8th December did not maximize its potential. For the purposes of the birthday celebrations, perhaps this did not even matter. It was more important that he had a grand new symphony to present – one that would not prove as challenging or controversial as the *Fourth*.

As early as January 1916, Sibelius had made the decision to rework the *Fifth Symphony*. He noted: 'I want to give my new symphony a different, more human form. More earthy, more vibrant – the problem was that I myself have changed while working on it.' A revised, three-movement version was ready in time for

his 51st birthday on 8th December. The score of the 1916 version no longer exists, but from a surviving double bass part we can tell that the original first and second movements had now been joined together and were much closer to their final shape. The slow movement and finale, however, were still some distance from their final form: the finale, for instance, had grown in length from 679 bars to 702. The 1916 version of the symphony received mixed reviews.

In early 1917 Sibelius had planned to have the *Fifth Symphony* presented in Stockholm under the baton of his brother-in-law, Armas Järnefelt. This was not to be – he wrote to Järnefelt: ‘I spent last year re-working it, but am still not happy. And *cannot*, absolutely cannot send it to you.’ Before he could resolve the symphony’s challenges to his satisfaction, however, daily life would be interrupted by the Finnish Civil War that followed the country’s declaration of independence from Russia on 6th December 1917. Ainola, the composer’s villa in Järvenpää, was among the properties searched by Red Guards, and Sibelius was eventually persuaded to move to the comparative safety of Helsinki, where he stayed for several months. The symphony was still not ready by March 1919, when Axel Carpelan passed away – although it was far enough advanced for the ailing Carpelan to have written that ‘as a whole both in form and musical substance... the *Fifth Symphony* is altogether outstanding... Now I know that it will be a masterly symphony.’ A final stirring of self-doubt almost caused Sibelius to scrap the second and third movements entirely and rename the stand-alone first movement ‘Fantasia sinfonica I’, but by the late spring it was ready, and six months later, on 24th November 1919 the composer himself conducted the definitive version in Helsinki.

The final version of the symphony retains the three-movement form of the 1916 version, the original first movement and scherzo now seamlessly linked together and the scherzo accelerating gradually yet constantly to its thrilling

climax. The thematic material of the original is now more colourfully orchestrated, more painstakingly and subtly combined; in consequence, some of the motifs appear in a different order. The structural balance of the work is altered (few would dispute the term ‘improved’) by a lengthening of the slow movement and a considerable reduction in the duration of the finale. The six carefully spaced hammer-blows at the end, one of the symphony’s distinguishing features, are now heard in their full glory (in the 1915 version they had been obscured by a string tremolo).

Symphony No. 6 (in D minor), Op. 104 (1922–23)

Sibelius started to sketch ideas for his *Sixth Symphony* as early as 1914/15, when the Fifth was still on the drawing-board. At one point at this early stage he even considered turning it into a second violin concerto (‘Concerto lirico’). Various motifs were tried out in other contexts over the next few years: after his struggles with the *Fifth Symphony*, Sibelius was still trying to reconcile form and content in his symphonic music, and the *Sixth Symphony* did not become his first priority until 1922. Before he could complete it, Sibelius suffered a personal tragedy: in May 1922 his much-loved brother Christian, an eminent psychiatrist and fine amateur cellist, fell terminally ill, and he died on 2nd July. It was not until September that Sibelius could once more concentrate on the symphony, and it occupied him until early 1923.

Sibelius conducted the Helsinki Philharmonic Orchestra in the première of his *Sixth Symphony* on 19th February 1923. Shortly afterwards, he described the work to the Swedish journalist William Seymer: ‘It is very tranquil in character and outline... and is built, like the *Fifth*, on linear rather than harmonic foundations. Furthermore like most other symphonies, it has four movements; formally, however, these are completely free. None of them follows the ordinary sonata

scheme... I do not think of a symphony only as music in this or that number of bars, but rather as an expression of a spiritual creed, a phase in one's inner life.'

It is not unusual for Sibelius's works to have a modal flavour, but the influence of the Dorian mode in the *Sixth Symphony* is especially pronounced. Indeed, as the opening pages of the first, third and fourth movements have no key signature, it is arguably more suitable to call the piece a 'symphony in the Dorian mode' rather than a 'symphony in D minor' (the title page of the score omits any mention of a key). Some of the symphony's material has a chorale-like character, but Sibelius does not quote or compose explicit chorale themes. Instead, he alludes indirectly to religious concepts that had no immediate place in his vision of the symphony as absolute music.

The texture of the *Sixth Symphony* is dominated by the strings. The basic motivic material for the entire work is found in the serene polyphonic opening: a descending phrase right at the beginning and a rising theme first heard on the oboe soon afterwards. The tranquillity of the opening yields to more animated music, though the basic pulse remains the same. Not until the coda do tremolos in the lower strings and distant horn chords signal a darkening of the mood. The dreamy 'slow' movement has an uncommon rhythmic freedom, almost as though it were notated without bar-lines. In total contrast, the brief scherzo is a crisp, down-to-earth piece with an insistent trochaic pulse.

The finale opens with a noble melody in regular phrase-lengths, played antiphonically by the woodwind/upper strings and lower strings. The phrases gradually lose their symmetry, however, and the music becomes increasingly urgent, rising to a frenzied culmination. In the aftermath of this climax we eventually arrive at a sublime chorale-like idea, which finally eases the symphony into silence.

Sibelius dedicated his *Sixth Symphony* to the Swedish composer and conductor Wilhelm Stenhammar, a good friend and a loyal champion of his music.

Symphony No. 7 in C major, Op. 105 (1923–24)

The origins of Sibelius's *Seventh Symphony* are closely intertwined with those of the *Fifth* and *Sixth*: several of the work's motifs can be traced back to sketches from late 1914 or early 1915. The work's trademark trombone theme was sketched for a projected tone poem, *Kuutar* (*The Moon Goddess*), in the late 1910s.

In an often quoted letter to Axel Carpelan (20th May 1918), Sibelius wrote of his plans for the *Seventh Symphony* as follows: 'joy of life and vitality, with *appassionato* sections, in three movements, the last of them a "Hellenic rondo"... I may change my plans for it as my musical thoughts develop'. Sibelius's plans did indeed change, and manuscript evidence from the early 1920s proves that he then envisaged the work not in three movements but in four. In the summer of 1923, after a major concert tour to Sweden and Italy, Sibelius focused his attention on the *Seventh Symphony*. He decided that it would be a one-movement work, much of which derives from the previously planned second movement, an *Adagio* based in C major, though some of the faster music can be traced to the projected G minor finale.

The opening months of 1924 were a period of concentrated labour on the new symphony. Sibelius often worked at night, drinking whisky. The piece was finished on 2nd March, and first performed on 24th March. Sibelius himself conducted the première, as with all of his symphonies, though – unlike the others – this work was first heard not in Helsinki but at the Stockholm Concert Hall, played by the Stockholm Konsertförening orchestra. But his wife Aino's patience had been strained beyond breaking-point: she had taken him to task (in writing!) for his weakness of character and fondness for alcohol, and refused to accompany him to Stockholm for the première. In the event her fears proved groundless: the concert was sold out and the new work was well received.

It is clear that Sibelius considered the work as a symphony throughout most of

its long gestation. Nonetheless, for the première in Stockholm, it bore the title *Fantasia sinfonica* – the title he had proposed in 1919 when considering separating off the first movement of the *Fifth Symphony*. As Kari Kilpeläinen observes in the preface to the critical edition of the work (Breitkopf & Härtel 2010): ‘Sibelius did not originally decide to compose a “fantasy”, but the material and the development of the musical ideas seem to have led him to this solution.’ The name *Fantasia sinfonica* was retained for performances in Copenhagen and Malmö some months later – though at least one Danish review already called it ‘Symphony No. 7’. In a letter to his publisher Wilhelm Hansen on 25th February 1925, Sibelius remarked: ‘Best if its name is Symphonie No. 7 (in einem Satze)’. The work’s first Finnish performance did not take place until 25th April 1927, when it was conducted by Robert Kajanus.

The *Seventh Symphony* is the ultimate expression of the process of fusion and condensation (‘sublime simplification’, as the Swedish critic and composer Moses Pergament wrote after the première) that had occupied Sibelius throughout his symphonic career. The music’s character ranges from a long, chorale-like string polyphonic passage by way of a scurrying *Vivacissimo* to the motoric, dance-like *Allegro molto moderato*. Sibelius weaves together these apparently disparate elements into a seamless entity with immeasurable skill, linking them by means of a majestic trombone theme in such a way that each change of pulse is as imperceptible as it is inevitable. As ‘Radiole’ (probably Sibelius’s friend Gunnar Hauch) wrote in the Danish newspaper *Nationaltidende* after the Copenhagen performance in 1924: ‘There is here nothing which is too much or too little; the music flows like a well of life and finds its own way.’

Among the sketches for the *Seventh Symphony*, two fully scored drafts for the coda have survived; neither was performed during the composer’s lifetime. In one of these, after the final appearance of the trombone theme, the music drifts

away into a rêverie, reminiscing gently on earlier motifs before rising to a brief climax. This ending was first played in Denton, Texas on the occasion of the Fourth International Jean Sibelius Conference in 2005. As a concert ending, however, the other draft version is more viable; its material is more clearly related to what has gone before, and it maintains the atmosphere of nobility and dignity that characterizes the entire symphony.

After the appearance of the *Seventh Symphony*, neither Sibelius nor anyone else realized that it was to be his last published work in that genre. As his compositional style headed in a new direction – tonally bolder and more strident than before – he set about composing another symphony, and for a while seemed to be making progress with it. With the world première promised to Serge Koussevitzky in Boston, the European première to Basil Cameron in London and the Finnish première to Georg Schnéevoigt, Sibelius seems to have been close to completing his *Eighth Symphony* by early 1932, but the score was never delivered. In 1933 the first movement – 23 pages – was even sent away to a copyist. But after that there was nothing. Sibelius had been intensely self-critical throughout his career, and on this occasion he allowed his doubts to triumph. As late as 1943 he still hoped to complete the work, telling his secretary Santeri Levas: ‘I have a major work in progress and I should like to see it finished before I die’ and noting in his diary that ‘the symphony is in my thoughts’.

Within a few months, however, he had decided on another course of action. Aino Sibelius recalled: ‘In the 1940s we started a great *auto-da-fé*. My husband had collected a lot of manuscripts in a laundry basket and he burned them in the dining room fireplace. There went movements of the *Karelia Suite* – later on I saw the remains of torn-up pages – and much more besides. I didn’t have the strength to watch this appalling sight; I merely left the room. Therefore I don’t

know exactly what he threw onto the fire. But, afterwards, my husband's manner was calmer and his spirits were brighter. It was a happy time.'

© *Andrew Barnett 2011*

The **Lahti Symphony Orchestra** (Sinfonia Lahti) has, under the direction of Osmo Vänskä (principal conductor 1988–2008), developed into one of the most notable in Europe. The orchestra's artistic adviser since the autumn of 2008 has been Jukka-Pekka Saraste, and in the autumn of 2011 Okko Kamu takes up the post of principal conductor. Since 2000 the orchestra has been based at the wooden Sibelius Hall (with internationally renowned acoustics by Artec Consultants from New York). The orchestra has undertaken many outstanding recording projects for BIS, winning two *Gramophone* Awards, the Grand Prix du Disque from the Académie Charles Cros, two Cannes Classical Awards and a Midem Classical Award. The orchestra has gained three platinum discs and several gold discs, for example for its recordings of the original version of Sibelius's *Violin Concerto* (1992) and 'Finnish Hymns' (2001). The Lahti Symphony Orchestra has played at numerous music festivals, including the BBC Proms in London and the White Nights festival in St Petersburg. It has also performed in Amsterdam, at the Musikverein in Vienna and at the Philharmonie in Berlin, and has toured in Spain, Japan, Germany, the USA and China. In 2003, Japanese music critics voted the orchestra's performance of Sibelius's *Kullervo* as Japan's best classical concert of the year. Each September the Lahti Symphony Orchestra organizes an international Sibelius Festival at the Sibelius Hall.

Osmo Vänskä, music director of the Minnesota Orchestra and conductor laureate of the Lahti Symphony Orchestra in Finland, is praised for his intense, dynamic

performances and his compelling, innovative interpretations of the standard, contemporary and Nordic repertoires. He began his musical career as a clarinetist, occupying the co-principal's chair in the Helsinki Philharmonic Orchestra for several years. After studying conducting at the Sibelius Academy in Helsinki, he won first prize in the 1982 Besançon International Young Conductor's Competition. His conducting career has included substantial commitments to such orchestras as the Tapiola Sinfonietta, Iceland Symphony Orchestra and BBC Scottish Symphony Orchestra. His numerous recordings for BIS continue to attract the highest acclaim; his Beethoven symphony cycle with the Minnesota Orchestra has broadcast the exceptional dynamism of this musical partnership to audiences worldwide. Meanwhile Vänskä is heavily in demand internationally as a guest conductor with the world's leading orchestras, enjoying regular relationships with such as the London Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, Cleveland Orchestra, Philadelphia Orchestra and National Symphony Orchestra of Washington. Among the many honours and distinctions he has been awarded are the Pro Finlandia medal, a Royal Philharmonic Society Award, Musical America's Conductor of the Year Award, the Sibelius Medal and the Finlandia Foundation Arts and Letters Award.

Since his appointment as leader of the Lahti Symphony Orchestra in 1999, **Jaakko Kuusisto** has worked with that ensemble in a variety of roles, ranging from solo appearances to conducting and leading concerts and recordings. Kuusisto also leads the orchestra's Spring Festival.

Jaakko Kuusisto held the position of principal guest conductor with the Oulu Symphony Orchestra from 2005 until 2009. Other orchestras with which he has appeared as a guest conductor include the Minnesota Orchestra, Belgium's deFilharmonie, Trondheim Symphony Orchestra, Belgrade Philharmonic Orchestra

and several chamber orchestras. He has previously conducted the Lahti Symphony Orchestra in a recording of the music by Arvid Järnefelt, Sibelius's brother-in-law, for BIS. As a violinist, Kuusisto has performed as a soloist and chamber musician on several continents. He has recorded extensively for BIS, including several discs with the chamber music repertoire of Jean Sibelius. Jaakko Kuusisto is also active as a composer and arranger; his work list includes chamber music, opera and music for film.



OSMO VÄNSKÄ

Sinfonia nro 1 e-molli op. 39 (1898–99/1900)

Sibelius oli jo tunnettu taiteilija alkuvuonna 1899. Nuoruusvuosinaan hän oli kirjoittanut suuren määrän kamarimusiikkia – joka parhaimmillaan on sekä hienostunutta että riemukasta – ja vuonna 1892 hän oli murtanut suomalaisen orkesterimusiikin muotin *Kullervolla*, joka on valtava, viisiosainen teos perustuen kalevalaiseen tarinaan. Tehtyään vaikuttavan läpimurtonsa tällä teoksella, hän lujitti asemaansa 1890-luvulla säveltäen herkkään kohtaan niin kulttuurisesti kuin poliittisesti osuvia teoksia (Suomi oli tuohon aikaan Venäjän valtakunnan autonominen suurruhtinaskunta, mutta enenevässä määrin vihainen venäläisten yrityksistä rajoittaa sen itsemääräämisoikeutta). Ja muutaman kuukauden kuluttua hän sävelsi yhden niistä teoksista, joka tekisi hänen nimestään kaikkien tunteman ympäri maailman: *Finlandia*. Sosiaalisissa ja älykköpiireissä hänestä oli tullut suosittu hahmo, vaikkakin hänen ylellinen elämäntapansa aiheutti kroonisen rahanpuulan. Hän oli jo kolmen tyttären isä tuloksena avioliitostaan Aino Järnefeltin kanssa. Järnefeltin kuuluisa perhe oli tunnettu suopeudestaan suomalaisten kansallisuusaatetta kohtaan.

Ohjelmallisuudestaan huolimatta *Kullervo* on sinfoniset mitat ja pyrkimykset omaava teos, mutta Sibelius karttoi kuitenkin kutsumasta sitä sinfoniaksi. Hänen ensimmäinen numeroitu, vuonna 1898–99 sävelletty sinfoniansa oli hänen ensimmäinen suuri orkesteriteoksensa ilman ohjelmallista otsikkoa, vaikka se ainakin osittain sai alkunsa suunnitteilla olleesta ohjelmakappaleesta, jonka työnimenä oli *Musikalisk Dialog* (*Musikaalinen Dialogi*). On kuitenkin syytä painottaa, että lopputuote – muiden sinfonioiden tavoin – ei ole ohjelmallinen, eikä sillä myöskään ole poliittisia tarkoituksia. Teos on klassisen perinteen mukaisesti neli-osainen, ja se on soitinnettu täydelle sinfoniaorkesterille sisältäen tuuban ja harpun. Tiivistetyssä sonaattimuodossa oleva ensimmäinen osa alkaa hitaalla klarinettijohdannolla, joka esittelee koko osan keskeiset musiikilliset aiheet. Musiikki on

tulvillaan nuorta elinvoimaa yhdistettynä vakuuttavuuteen ja tekniseen varmuuteen, jotka Sibelius oli saavuttanut reilun kolmenkymmenen ikäänsä mennessä. Toinen osa alkaa vaatimattomalla, laulullisella teemalla, jossa on erityistä kau-
neutta. Osa on eräänlainen rondo, vaikka kuuliiaan tekevätkin enemmän vaiku-
tuksen sen laaja tunnekirjo ja tyylillinen koheesio kuin siinä käytössä olevat
muotorakenteet. Scherzon rytmisen pulssi tuo selvästi esiin Sibeliuksen rakkau-
den Bruckneriin, ja tähän Sibelius lisää eloisia puupuhallin- ja jousilinjoi-
ja, jotka punoutuvat yhteen pyörremyrskyn nopeudella. Trio on luonteeltaan pastoraali, ja
osa päättyy scherzo-jakson lyhennetyllä repriisillä. Finaalin alussa koko teoksen
avannut klarinettiteema tulee uudelleen, nyt painokkaana jousilla. Pääosa finaa-
lista on kuitenkin armottoman tarmokkaan, nopeasti liikkuvan ja täynnä dra-
maattisia purkauksia olevan musiikin ja vaatimattomien lähtökohtien *cantabilesta*
suurelliseksi, intohimoiseksi melodiaksi kasvavan musiikin vuorottelua. *Ensimmäisen sinfonian* sanotaan usein olevan Sibeliuksen sinfonioista tšaikovskimaisin,
mikä heijastelee epäilemättä tiheyttä, jolla venäläisiä teoksia esitettiin 1890-luvun
Helsingissä. Toisin kuin Tšaikovski, Sibelius kuitenkin vastustaa kiusauksen
lopettaa sinfoniansa voitonriemuun: se säilyy määrätietoisesti mollissa ja häviää
kahdella vaatimattomalla *pizzicato*-soinnulla.

”Säveltäjä puhuu yleisinhimillistä ja kuitenkin samalla omaa kieltään.” Näin
kirjoitti arvostelija Richard Faltin helsinkiläisessä *Nya Pressen* -sanomalehdessä
kuultuaan Sibeliuksen *ensimmäisen sinfonian* kantaesityksen 26.4.1899 säveltäjän
itsensä johtamana. Hänen tuolloin kuulemansa sinfonia erosi kuitenkin monin
tavoin nykyään esitetystä versiosta. Toivoen esitystä Helsinkiin keväälle 1900,
Sibelius korjasi sinfoniaansa tuon vuoden ensimmäisten kuukausien aikana (”En
ainakaan jätä se luotani ennenkuin olen siihen tyytyväinen”, kirjoitti hän Ainolle).
Kun Helsingin Filharmonisen Seuran orkesteri lähti suurelle Euroopan-kier-
tueelle, tuli Sibeliuksen *ensimmäisen sinfonian* korjatusta versiosta siten ohjel-

mien keskeisin teos. Sibeliuksen ystävä ja esitaistelija, Filharmonisen Seuran orkesterin kapellimestari Robert Kajanus ei ollut vakuuttunut muutoksista: ”Kajanus ei pitänyt korjatusta versiosta sen enempää kuin hän oli pitänyt *Sadun* korjatusta versiostakaan. Alkuperäisen teoksen ’villiys’ oli tehnyt häneen suuremman vaikutuksen” (Otto Andersson, 1952). Esimerkkinä tästä ”villiydestä” voimme huomata, että sinfonian avausosassa oli alun perin stemmat tamburiinille ja kastanjeteille – vaikka onkin mahdotonta rekonstruoida näitä jaksoja.

Vuoden 1899 version alkuperäinen partituuri näyttäisi silpoutuneen korjausprosessin aikana, eikä orkesteristemmoja enää ole. Säilyneet käsikirjoitukset valaisevat asiaa hieman, mutta monia kysymyksiä jää jäljelle, ei vähiten koskien teoksen hidasta johdantoa, joka näyttäisi olevan lisätty tai muutettu sävellysprosessin myöhäisessä vaiheessa. Yksi fragmentti finaalista (HYK 0123, vastaten kustannetun partituurin tahteja 354–385) sisältää puhtaaksikirjoittajan ja Robert Kajanuksen merkintöjä, ja se on näin ollen osa varhaisissa esityksissä käytettyä partituuria.

Täydellinen partituuri Sibelius-museossa Turussa edustaa välivaihetta teoksen synnyssä: jotkut sivut ovat todennäköisesti suoraan vuoden 1899 partituurista, kun taas toiset ovat korjattuja – vaikka siellä on edelleen monia poikkeavuuksia kustannettuun partituuriin nähden. Tämän käsikirjoituksen ”leikkaa ja liimaa” -luonne tekee mahdottomaksi määritellä tarkasti, milloin lukuisat muutokset on tehty. Kuulemme tästä käsikirjoituksesta monia näytteitä tässä levytyksessä. Ensin tulee klarinettijohdanto, jossa on, kustannettuun laitokseen verrattuna neljä tahtia enemmän. Turku-käsikirjoituksessa hitaan osan avausteema toistetaan muunnellulla orkestraatiolla (melodian soittavat käyrätorvet ja alttoviulut). Scherzo on pidempi, ei vain monien lisätahtien vaan myös seuraavassa kuvatus rakenteellisen eriyvyyden vuoksi: Turku-käsikirjoituksen yleinen muotorakenne on $A-A^1-B-A^2$, ja kustannetusta partituurista puuttuu A^1 -jakso. Viimeiseksi kuulemme finaalin

lopun, joka on Turku-käsikirjoituksessa lyhyempi kuin kustannetussa partituurissa.

Ensimmäinen sinfonia osoittautui käänteentekeväksi teokseksi Sibeliuksen uralla. Hylkäämättä sinfonista runoa ohjelmallisemman luonteen omaavan musiikin ilmaisukeinona, hän otti tässä lopullisen askeleen pois häntä 1890-luvulla niin paljon hallinneesta wagneriaanisesta maailmasta ja antoi luottamusäänensä aina wieniläisklassismiin ulottuvan sinfonisen perinteen mukaiselle absoluuttille musiikille.

Sinfonia nro 2 D-duuri op. 43 (1901–02)

Helmikuussa 1900 Sibeliuksen nuorin tytär Kirsti sairastui lavantautiin ja kuoli vain 15 kuukauden ikäisenä. Hänen kuolemansa oli koko perheelle musertava isku, josta he eivät olleet vielä täysin toipuneet syksyyn mennessä. Tuolloin rahaton, eriskummallinen mutta innoittava paroni Axel Carpelan (jonka Sibelius oli tavannut vasta äskettäin mutta josta oli tuleva yksi hänen uskotuistaan) keräsi 5.000 markkaa, jotta he voisivat matkustaa Italiaan, ”jossa oppii *cantabilen*, sopu-suhdan, ja harmonian, plastiikan ja viivojen symmetrian, maan missä kaikki on kaunista – rumakin”.

Pitkittyneen ja kalliin Berliinissä oleskelun jälkeen Sibelius saapui perheineen Italiaan alkuvuodesta 1901, ja he asettuivat Rapallon rannikkokaupunkiin lähellä Genovaa. Sibelius työskenteli *toisen sinfoniansa* parissa – hän ei tosin vielä itse tiennyt sitä tuohon aikaan: esimerkiksi sinfonian hitaan osan pääteema oli alun perin ajateltu osaksi *Don Juan* -tarinan pohjalle luonnosteltuun sinfonisten runojen sarjaan, jossa se assosioitui Kiviseen vieraaseen. Osan eteerinen toinen teema luonnosteltiin Italian-matkan myöhemmässä vaiheessa Firenzessä, ja sen oli määrä olla osa Danten *Jumalaiseen näytelmään* perustuvaa teosta; tällä luonnoksella on otsikko ”Christus”.

Kesään 1901 mennessä Sibelius oli palannut Suomeen. Hän oli hylännyt *Don Juan* - ja Dante-hankkeensa ja työskenteli ahkerasti sinfonian parissa, jota hän kuvasi kirjeessään Carpelanille tuon vuoden lokakuussa ”suureksi viisiosaiseksi teokseksi”. Hänen suunnitelmansa muuttuivat jälleen, ja sinfonian valmistuttua alkuvuodesta 1902 siinä oli vain neljä osaa. Maaliskuun 8. päivänä hän johti teoksen ensiesityksen Yliopiston juhlasalissa Helsingissä. Se oli voittoa menestys: konsertti ja kaikki sen kolme uusintaa olivat loppuunmyydyt, ja kriitikot olivat haltioissaan. Vuosien varrella monet – jopa Sibeliusta lähellä olleet kapellimestarit Robert Kajanus ja Georg Schnéevoigt – ovat väittäneet, että sinfonialla on isänmaallinen sanoma. Vaikka tällaiset näkemykset olisivat pelkästään voineet auttaa lisäämään teoksen suosiota Suomessa, on kuitenkin painotettava, että säveltäjä torjui kaikki tämänkaltaiset tulkinnat voimallisesti.

Vuonna 1900 Carpelan oli väittänyt, että ”Suomi saa Sibeliuksesta oman Beethoveninsa”, ja sinfonian ensiesityksen jälkeen vaikutusvaltainen kriitikko Karl Flodin kuvasikin sitä seuraavasti: ”Ehdoton mestariteos, yksi harvoista aikamme sinfonisista luomuksista, jotka viittaavat samaan suuntaan kuin Beethovenin sinfoniat.” Täten se merkitsi suunnanmuutosta vuoden 1899 *ensimmäiseen sinfoniaan* nähden, pois venäläisen romantiikan tyylistä.

Vain harvat kiistäisivät, etteikö tiiviisti rakennettu ensimmäinen osa olisi jonkinlaisessa sonaattimuodossa, mutta sisällön määrittämän muodon periaate – joka on niin olennainen Sibeliuksen myöhemmissä sinfonioissa – on jo havaittavissa tässä, ja siten kriittiset analyysit sen rakenteesta vaihtelevat paljon. Kaksi pääasiallista teematyyppiä löytyvät, ja nämä toistuvat myöhemmissä osissa. Yksi niistä on kolmen nuotin kuvio, nouseva tai laskeva; toisessa on pitkä avausnuotti, jota usein seuraa hidas käänös tai trilli ja laskeva kvintti-intervalli. Sibelius sanoi avauksestaan: ”Tämä teema on iloisinta, mitä olen kirjoittanut. En tajua, miksi sitä usein soitetaan liian hitaasti.”

Hidas osa, jossa Italiassa luonnostellut ”Kivinen vieras” - ja ”Christus”-teemat kilpailevat ylivallasta, on rapsodisempi asettaen rinnakkain myrskyävät huipennukset ja hurmion ja tyyneyden hetket. Villi ja virtuoosinen scherzo asetetaan vastakkain pastoraalisen trion kanssa, ja meidät johdatetaan välikkeen kautta suoraan viimeiseen osaan.

Kirkkaasti orkestroitu finaalin pääteema on tyyliään sankarillinen. Toisessa teemassa on enemmän vaikeroivaa luonnetta: Aino Sibelius väitti, että se oli sävelletty hänen itsemurhan vuonna 1901 tehneen sisarensa Elli Järnefeltin muistolle. Osan voi nähdä kokonaisuutena lähes metaforana suomalaiselle arkkitehtuurille: yksinkertaisesti ja vahvasti rakennettu korkealaatuista materiaaleista. Ja itse asiassa, coda saikin innoituksensa juuri tällaisesta lähteestä. Kesäkuussa 1899 säveltäjä oli vieraillut taidemaalari Axel Gallénin ateljeessa Ruovedellä. Improvisoidessaan pianolla Sibelius kysyi juuri ennen tämän teeman soittamista: ”Tahdotteko kuulla, minkä vaikutuksen Kalela [Gallénin koti] ja sen tunnelma minuun tekevät?”

Koskaan ennen ei suomalainen orkesteriteos ollut saanut niin välitöntä ja laajaa tunnustusta, ja sinfonia on myös säilynyt vakaasti suosikkiteoksena. Sibelius omisti *toisen sinfoniansa* kiitollisuudella Axel Carpelanille.

Sibelius teki joitain muutoksia sinfoniaan sen ensiesityksen ja kustantamisen välillä. Ensimmäisen osan avaus kirjoitettiin uudelleen alkamaan tahdin toisen iskun jälkeen – luultavasti, jotta siirtymä seuraavaan käyrätorvimotiiviin olisi jouhevampi. Lisäksi kaksi tahtia poistettiin (klarinetit, tahtien 34 ja 35 välistä) ja seuraava nouseva aihe annettiin fagottien sijaan selloille ja alttoviuluille. Hitaassa osassa toinen teema (”Christus”) kuullaan vaikuttavasti huomattavan paljon laajentuneessa muodossa griegmäisine sonoriteetteineen, ja siirtymä takaisin avausmateriaaliin on useita tahteja pidempi. Olemme velkaa näiden muutosten tietämisestä hyvälle onnelle. Sibelius oli nimittäin antanut ensiesityksessä käytetyn

käsikirjoituksen lahjana lakimies Ludwig Hjeltille. 1930-luvulla, Hjeltin kuoleman jälkeen, perheen talo paloi, ja Sibeliuksen käsikirjoitus – hieman kulumistaan hiiltynyt – oli ainoa pelastunut tavara. Nyt käsikirjoitusta säilytetään Sibelius-museossa Turussa.

Sinfonia nro 3 C-duuri op.52 (1904–07)

Syyskuussa 1904, jolloin Sibelius muutti Järvenpäähän, suunnitelmat hänen *kolmatta sinfoniaansa* varten alkoivat juuri saada muotoaan. Maaliskuun 1. päivänä 1906 hän kirjoitti Axel Carpelanille, että sinfonia oli lähes valmis luvaten johtaa sen Kuninkaallisen filharmonisen seuran konsertissa Lontoossa keväällä 1907. Lontoon-konserttia piti kuitenkin lykätä, ja lopulta hän sai viimeisteltyä teoksen juuri ajoissa johtaakseen sen Helsingissä 25.9.1907. Osa sinfoniaan suunnittelusta temaattisesta materiaalista päättyi lopulta laajaan valikoimaan muita teoksia, mm. *Kyllikki*-pianosarjaan ja *Voces intimae* -jousikvartettoon. Käänteisesti jotkut ideat ovat taas johdettu valmistumatta jääneistä teoksista: kalevalaisperäisestä sävelrunosta *Luonnottaren* teemaan (josta kehittyi lopulta *Pohjolan tytär*) ja *Marjatta*-nimisestä oratoriosta.

Tässä vaiheessa uraansa, säveltäen mm. näyttämömusiikin *Joutsikki*, opuksen 50 kuusi laulua ja sinfonisen runon *Öinen ratsastus ja auringonnousu*, Sibelius oli siirtymässä pois romanttisesta tyylistä kohti suurempaa selkeyttä sekä muodon ja sonoriteetin säästeliäisyyttä. Näin ollen *kolmas sinfonia* välttelee tietoisesti esim. Skrjabinin *Ekstaasin runoelman* (1905–08) tai Mahlerin *kahdeksannen sinfonian* (1906–07) ylenpalttisuutta. Sen sijaan sinfonian avaava sellojen ja kontrabassojen lyhyt, säännöllinen ja rytmiltään kurinalainen teema määrittää tunnelman teokselle, joka suosii tiiviimpää, taloudellisempaa ”klassista” tyyliä – ei neo-klassista pastissia vaan lähempänä Sibeliuksen ystävän Ferruccio Busonin esittelemää käsitettä ”junge Klassizität” (”nuori klassistisuus”, joka halusi mennä etäämmälle

1800-luvun ohjelmallisista pyrkimyksistä lähestyen Bachin ja Mozartin melodioita ja absoluuttista musiikkia). Muotonsa puolesta osa on yhtä hyvin järjestetty ja helppo seurattava kuin wieniläisklassisen sinfonian avausosa, ja tämä tuo mieleen Sibeliuksen lausuman: ”Mielestäni Mozartin *allegro* on sinfonian osan täydellisin esikuva. Ajatelkaa sen ihmeellistä yhtenäisyyttä ja kokonaisuutta! Se on kuin keskeytymätön virta, jossa mikään ei ole silmiinpistävää eikä vaikuta häiritsevästi muuhun.” Kaksi sinfonian alkuun liittyvää, samaan käskirjoitukseen (HYK 0232) perustuvaa vaihtoehtoa on säilynyt, ja ne ovat osana tätä levytystä. Niissä pääteema on tunnistettavissa helposti (taitavasti kirjoitettua tekstuuria, vaikka julkaistun partituurin tarkat artikuloitimerkinnät puuttuvatkin), mutta teeman huippukohta annetaan ensiviuluille (lopullisessa versiossa käyrätorville). Ensimmäinen vaihtoehto loppuu tässä kohtaa, mutta toinen jatkuu karkeana luonnoksena, kunnes alkaa toinen ryhmä, jonka temaattinen materiaali on esitelty jo ensimmäisen ryhmän huippukohdassa, siinä selkeämmin kuin lopullisessa versiossa.

Hitaan osan näennäinen yksinkertaisuus kätkee sisäänsä ammattitaidon suuren hienostuneisuuden. Sen teemaa – jota Carpelan kuvasi ”ihmeelliseksi, kuin lapsen rukous” – toistetaan jatkuvasti ja hypnoottisesti sekä muunnellaan tässä muunnelma- ja rondo-muodon hybridissä. Sävellysprosessin myöhäisessä vaiheessa – kun partituuri oli jo lähetetty puhtaaksikirjoittajalle – Sibelius tarkisti tämän osan, ja tämä levykokoelma sisältää alkuperäisversion koko osasta. Vaikka temaattisessa materiaalissa ja yleismuodossa ei olekaan eroja, äänenvärien kirjo on kustannettuun versioon nähden vähäisempi. Huomiota herättävimmät korjaukset tulevat osan loppua kohti tullessa: vilkkaammassa jaksossa (vastaten kustannetun version harjoitusnumeroita 10–12) yksi puupuhaltimien fraaseista soitetaan staccatona legaton sijaan, paluuta pääteemaan säestetään lähes itämaisilta kuulostavilla korukuvioilla (sinfoniaa säveltäessään Sibelius oli työskennellyt myös näennäis-

itämäisen teatterimusiikkinsa *Belsazarin pidot* kanssa), ja toinen kustannetun version kahdesta jäähyväisfraasista puuttuu.

Finaali yhdistää scherzon ja finaalin tehtävät yhdeksi kokonaisuudeksi. Sibelius itse kuvasi osaa ”ajatuksen kristallisoitumiseksi kaaoksesta”. ”Scherzossa” on monia lyhyitä motiiveja, ja niitä yhdistellään ja rinnastetaan näennäisen loputomin yhdistelmin. Lopuksi ilmestyy jalo marssiteema, ensin tunnustelevasti ja sitten vakuuttavasti selloilla. Kuten hitaassa osassakin, tätä teemaa toistetaan ja muunnetaan jatkuvasti, ja se hallitsee sinfonian loppuosaa ja lisääntyy intensiteettissään koko matkan teoksen loppuun asti.

Sinfonia nro 4 a-molli op. 63 (1909–11)

Sibelius kutsui *neljättä sinfoniaansa* ”vastalauseeksi meidän päiviemme sävellyksille. Siinä ei todellakaan ole hitustakaan sirkusta.” Se on tärkein teos hänen uransa vaiheesta, jonka aikana hän teki sarjan itseään havainnoivia, ajoittain ankariakin teoksia – mm. sinfoniset runot *Dryadi* ja *Bardi*, orkesterilaulu *Luonnotar, kolme sonatiinia* pianolle, jousikvartetto *Voces intimae* ja musiikki Lybeckin näytelmään *Ödlan (Sisilisko)*.

Sibelius työskenteli *neljännen sinfoniensa* parissa joulukuusta 1909 huhtikuuhun 1911. Vaikka valmis sinfonia onkin kiistämättä absoluuttista musiikkia, ensisysäys siihen tuli hänen syyskuussa 1909 tekemältä matkaltaan Kolille, Pohjois-Karjalaan yhdessä lankonsa, taidemaalari Eero Järnefeltin kanssa. Sibelius kirjoitti päiväkirjaansa: ”Kolilla! Yksi elämäni suurimmista kokemuksista. Suunnitelmia. ’La Montagne’!” Hän ilmeisesti paljasti Axel Carpelanille yhteyden Kolin-matkan ja suunnitteilla olleen sinfonian välillä saaden Carpelanin kirjoittamaan: ” – mitä soitit minulle ’Vuoresta’ ja ’Vaeltajan ajatuksista’ on varmaan valtavinta mitä olen sinulta kuullut. Saanko kokea sinfonian soivassa orkesteriasussa?”

Tämä oli Sibeliukselle pidättäytymisen jakso: vuonna 1908 olleen kurkkuleikkauksensa jälkeen hän oli (väliaikaisesti) hylännyt sikarit ja alkoholin, mutta nämä uhraukset eivät olleet ratkaisseet taloudellisia ongelmia, joita hänellä oli koko luovan uransa ajan. Tämä oli kuitenkin musiikillisesti tuotteliasta aikaa: paitsi että hän teki kapellimestarivierailuja ulkomailla, hän sai valmiiksi sinfonisen runon *Dryadi*, korjasi hautajaismarssin *In memoriam* ja kantaatin *Tulen synty*, ja kirjoitti opuksen 61 kahdeksan laulua. Hänellä oli myös suunnitteilla orkesterilaulu – Edgar Allan Poen runoon *The Raven* (*Korppi*) – sopraano Aino Acktéille (1876–1944), mutta hän hylkäsi tämän hankkeen, ja osa sen materiaalista siirtyi sinfoniaan. Sibelius johti itse *neljännen sinfoniansa* ensiesityksen Helsingin yliopiston juhlasalissa 3.4.1911.

Neljännen sinfonian musiikillinen materiaali on äärimmäisen suppeaa ja hyvin keskitettyä, ja vaikka Sibelius orkesteroi teoksen täydelle orkesterille, hän käytti orkesteria hyvin säästeliääseen tapaan, jota on usein verrattu kamarimusiikkiin. Musiikkia hallitsee tritonus-intervalli, *diabolus in musica*, joka kuullaan ensi keran hitaan avausosan painostavissa avaussävelissä, C–D–Fis–E, joiden Sibeliuksen itsensä mukaan tulisi soida ”kovina kuin kohtalo”. Osa on täydellinen vastakohta *kolmannen sinfonian* vastaavalle osalle: tempoltaan hidas, rytmisesti monimutkainen, tunnelmaltaan painostava ja kohti ekspressionismia kulkeva. Scherzo on sijoitettu toiseksi; musiikin vakavuudesta huolimatta sillä on tietty kosketuksen keveys, joka muistuttaa meitä Sibeliuksen elämänmittaisesta kiinnostuksesta tanssimuotoja kohtaan. Trio *Doppio più lento* on raastava, makaaberinen muunnos scherzo-teemasta, ja osa ei lopu täysimittaisella paluulla scherzo-materiaaliin, vaan pienenpienellä vihjauksella tanssinomaiseen avaukseen.

Säveltäjän vävy, kapellimestari Jussi Jalas totesi: ”Meille suomalaisille muusikoille Sibeliuksen neljäs sinfonia on kuin Raamattu. Me lähestymme sitä suurella kunnioituksella ja hartaudella. Tässä teoksessa Sibelius oli nähnyt elämän risti-

riitaisuuden pohjattoman tragiikan ja tuonut sen esiin rohkeasti, uusin keinoin ja uudella sävelkielellä.” Ja jos *neljäs sinfonia* kokonaisuudessaan edustaa olennaisinta Sibeliuksessa, niin hidas osa edustaa olennaisinta *neljännessä sinfoniassa*: tämä osa olikin yksi Sibeliuksen hautajaisissa esitetyistä teoksista. Suurella arvokkuudella ja maltillisuudella musiikki raivaa tiensä kohti nousevan koraalimaisen teeman leveää ilmaisuja, joka kuullaan ensin käyrätorvilla. Nouseva motiivi, joka ilmestyy koraaliteeman hiljetessä loppuhuipennuksen jälkeen (klarinetit ja fagotit), otetaan sonaattirondofinaalin pääteemaksi. Kuten scherzossa, musiikin näennäinen valoisuus – jota painottaa lyhyen kellopelimotiivin odottamaton ilmesytyminen – kätkee syviä harmonisia jännitteitä, jotka lopulta uhkaavat repiä musiikin hajalle. Käyrätorvien koraaliteema, sen keinuva *ostinato*-jousisäestys ja seuraava synkopoitu kromaattinen taite pohjautuvat kaikki *Korpin* luonnoksista. Näillä motiiveilla on tärkeä rooli loppuhuipennuksessa ja codassa. Sinfonia ei pääty tragediaan vaan alistumiseen toistuvilla *mezzoforte*-soinnuilla a-mollissa.

Tiedämme Sibeliuksen tehneen joitain korjauksia *neljänteen sinfoniaansa* teoksen ensiesityksen jälkeen. Kansalliskirjastossa säilytettävä täysi partituuri säveltäjän käsialalla on suurimmalta osin kirjoitettu huolella – mutta jotkut muutokset ovat selkeästi raapustettu hyvin kiireellä. Tämä oli ehkä ensiesityksessä käytetty partituuri, ja tuherretut muutokset tehtiin harjoitusten aikana, tai kenties kyseessä on vasta alustava luonnos, johon oli vielä määrä tehdä muutoksia ennen esitystä. Koska ensiesityksen orkesteristemmoja ei ole (niiden uskotaan kadonneen), tästä on mahdotonta saada varmuutta. Olipa kuinka tahansa, kaksi jaksoa Helsinki-käsikirjoituksessa poikkeavat selvästi kustannetusta partituurista. Toisessa osassa scherzo-jaksossa on lukuisia pieniä eroavaisuuksia – pääosin aika-arvoissa, dynamiikassa ja artikulaatioissa – mutta triojakso on merkittävästi erilainen. Teemaattinen materiaali on yhtenevää, mutta joka uskoo tekstuuriin kustannetussa versiossa olevan kaluttu luuhun asti, yllättyy tässä kuullessaan vielä askeetti-

semman tavan käsitellä materiaalia, stemmat karuina ja koristeista riisuttuina riutumisen rajoille. Toinen suuri ero tulee finaalin alussa, jossa Helsinki-käsi-kirjoituksesta puuttuu sello- ja viulusoolot, ja siinä on tiivistetty versio ennen harjoituskirjainta B olevista tahdeista.

Sinfonia nro 5 Es-duuri op. 82 (1915/16/19)

Sibeliuksen *viides sinfonia* työllisti säveltäjänsä kaikkiaan viiden vuoden ajan, ja se on verrattomasti hänen tärkein teoksensa ensimmäisen maailmansodan ja kansalaissodan vuosilta. Mikään hänen muista sinfonioistaan ei käynyt läpi yhtä perusteellista korjausprosessia, monumentaalista taiteellista taistelua, jota Sibelius itse kuvasi ”painiksi Jumalan kanssa”. Näihin aikoihin Sibelius etsi sinfonisessa musiikissaan uutta suuntaa, jonka mukaan muoto määräytyi enenevässä määrin sisällön mukaan, säilyttäen samalla kuitenkin riittävästi perinteisiä piirteitä, jotta musiikki olisi helposti lähestyttävää niin esittäjille kuin yleisölle. *Viides sinfonia* kuultiin ensi kerran vuonna 1915, jolloin se koostui neljästä osasta. Sibelius ei kuitenkaan ollut tyytyväinen teokseen, ja korjattu, kolmiosainen versio esitettiin vuonna 1916. Edelleen säveltäjä oli kuitenkin tyytymätön, ja nykyään normaalisti kuultu versio on vuodelta 1919.

Joulukuussa 1915 Sibelius juhli 50-vuotissyntymäpäiväänsä. Tuolloin häntä kohdeltiin kansallisenä merkkihenkilönä: hänestä tehtiin lehtiartikkeleita, hänen kuvansa oli esillä kauppojen ikkunoissa, ja onnitteluita tuli laajalti. Sinfonian oli määrä olla valmis syntymäpäiväjuhlallisuuksiin mennessä, ja hän kamppaili pysyäksensä tavoitteessaan. Hän oli työskennellyt sinfonian parissa yli vuoden vaihtaen motiiveja viidennen ja vasta aluillaan olevan *kuudennen sinfonian* välillä. Hän kirjoitti päiväkirjaansa: ”Kuin Isä Jumala olisi heittänyt alas mosaiikin palasia taivaan permannoista ja pyytänyt minua selvittämään, millainen kuvio on ollut. Kenties hyvä määritelmä ’komponeeraamiselle’”.

Sinfonian vuoden 1915 versiossa musiikillinen paino on keskittynyt teoksen ääriosiin. Valtaosaltaan pastoraalinen scherzo ottaa materiaalinsa hitaahkosta ensimmäisestä osasta, kun taas suhteellisen lyhyt hidas osa ennakoi osaa finaalissa käytetystä materiaalista. Finaalissa on teoksen tunnetuin teema, keinuva käyrätorvi-aihe, joka tunnetaan usein ”joutsenteemana”. Kuten Sibelius merkitsi päiväkirjaansa huhtikuussa 1915: ”Näin tänään kymmentä vaille yksitoista 16 joutsenta. Suurimpia elämyksiäni! Herrajumala tuota kauneutta! Ne kiertelivät pitkään yläpuolellani. Katosivat auringon utuun välkehtivänä hopeanauhana. Ääntely samaa puupuhallintyyppiä kuin kurkien, mutta ilman tremoloa. ... Luonnonmystiikkaa ja elämän tuskaa! *Viidennen sinfonian* finaalteema.” Tässä osassa kuulijaa myös järkytetään koko sinfonian vihlovimmillä riitasoinnuilla (CD 3, raita 4, kohdat 2'34 ja 9'34).

Vuoden 1915 versiota sinfoniasta voisi kenties verrata keskeneräiseen kuviosahapalapeliin. Sibelius oli laittanut kasaan tarpeeksi paloja antaakseen jonkinlaisen ajatuksen kokonaiskuvasta, mutta hienovaraisemmat yksityiskohdat antoivat vielä odottaa ilmestymistään, ja elementtien lopulliset paikat kokonaiskuvassa olivat niin ikään vielä tuloillaan. Omanarvontuntoisena ja itsekriittisenä taiteilijana Sibelius ei olisi tietoisesti esitellyt normaalin tasonsa alittavaa teosta, mutta on kiistatonta, ettei 8. joulukuuta 1915 esitetty *viidennen sinfonian* versio käyttänyt suurinta potentiaaliaan. Syntymäpäiväjuhlien yhteydessä käytettynä asialla ei ehkä ollut niin suurta väliäkään. Oli tärkeämpää, että hänellä oli esitettäväksi uusi suuri sinfonia, joka vieläpä osoittautui vähemmän haastavaksi ja poleemiseksi kuin *neljäs sinfonia*.

Jo tammikuussa 1916 Sibelius oli tehnyt päätöksen korjata *viidennen sinfoniansa*. Hän kirjoitti: ”Tahtoisin antaa uudelle sinfonialleni toisen – inhimillisemmän – muodon. Maanläheisemmän, elävämmän. – Vika oli siinä, että minusta työn kuluessa on tullut toinen.” Korjattu, kolmiosainen versio oli valmiina ajoissa hänen 51-vuotispäivilleen 8. joulukuuta. Vuoden 1916 version partituuria ei enää

ole, mutta säilyneen kontrabassostemman perusteella voimme kertoa, että alkuperäiset ensimmäinen ja toinen osa olivat menneet nyt yhteen, ollen näin paljon lähempänä niiden lopullista hahmoa. Hidas osa ja finaali olivat kuitenkin vielä matkan päässä lopullisesta muodostaan: esimerkiksi finaali oli kasvanut pituutta 679 tahdistä 702 tahtiin. Vuoden 1916 versio sinfoniasta sai jakaantuneet arviot.

Alkuvuodesta 1917 Sibelius oli suunnitellut *viidennen sinfoniansa* esitystä Tukholmaan lankonsa Armas Järnefeltin johdolla. Esitys jäi tekemättä – hän kirjoitti Järnefeltille: ”Viime vuoden olen muokannut sitä uudestaan, mutta – en ole tyytyväinen. Ja en voi, ehdottomasti en voi lähettää sitä.” Ennen kuin hän pystyi ratkaisemaan sinfonian haasteet tyydyttävästi, arkea tuki kuitenkin häiritsemään Suomen itsenäisyysjulistusta 6.12.1917 seurannut kansalaissota. Ainola oli punakaartin tarkastukseen joutuneiden kiinteistöjen joukossa, ja Sibelius suostuteltiin lopulta siirtymään suhteellisen turvalliseen Helsinkiin, jossa hän viipyi useita kuukausia. Sinfonia ei ollut vielä valmis maaliskuussa 1919, kun Sibeliuksen ystävä ja luotettu Axel Carpelan kuoli – olikin melkoisen edistyksellistä sairautensa kanssa riutuvalta Carpelanilta kirjoittaa, että ”sinf. V kokonaisuutena oli erinomainen sekä muodoltaan että sisällöltään. ... Nyt tiedän, että siitä tulee mestarisinfonia.” Itsekritiikin viime hetken kuohunnat saivat Sibeliuksen lähes hävittämään kokonaan toisen ja kolmannen osan ja antamaan yksin jääneelle avausosalle nimen ”Fantasia sinfonica I”, mutta 24. marraskuuta 1919 säveltäjä itse johti sinfonian lopullisen version Helsingissä.

Sinfonian lopullisessa versiossa säilyi vuoden 1916 version kolmiosainen muoto, jossa alkuperäiset ensimmäinen osa ja scherzo ovat nyt liitetty saumattomasti yhteen, ja scherzo kiihtyy asteittain ja kuitenkin jatkuvasti kohti sen sykkäyttävää huippukohtaa. Alkuperäinen temaattinen materiaali on nyt orkestroitu värikkäämmiin ja yhdistelty huolellisemmin ja hienovaraisemmin, ja tämän johdosta jotkut motiivit ilmestyvät eri järjestyksessä. Teoksen rakenteellista tasapainoa

on muutettu (vain harva vastustaisi termiä ”parannettu”) pidentämällä hidasta osaa ja leikkaamalla merkittävästi finaalin kestoaa. Yksi sinfonian huomattavimmista piirteistä, lopun kuusi huolellisesti asetettua vasaraniskua, kuullaan nyt täydessä loistossaan (vuoden 1915 versiossa ne oli hämärretty jousitremololla).

Sinfonia nro 6 (d-molli) op. 104 (1922–23)

Sibelius alkoi luonnostella ideoita *kuudenteen sinfoniaansa* jo vuosina 1914–15, kun *viides sinfonia* oli vielä piirustuslaudalla. Yhdessä kohtaa tätä varhaista vaihetta hän jopa suunnitteli sen muuttamista toiseksi viulukonsertoksi (”Concerto lirico”). Seuraavina vuosina monia motiiveja kokeiltiin muissa yhteyksissä: *viidennen sinfonian* kanssa kokemiensa kamppailujen jälkeen Sibelius yritti edelleen sovittaa yhteen sinfonisen musiikkinsa muotoa ja sisältöä, ja kuudes sinfonia oli hänen tärkeysjärjestyksessään ensimmäisenä vasta vuonna 1922. Ennen kuin Sibelius sai sen valmiiksi, sai hän kokea henkilökohtaisen tragedian: toukokuussa 1922 hänen suuresti rakastama veljensä Christian, etevä psykiatri ja amatööriellisesti, sairastui parantumattomasti, ja kuoli heinäkuun 2. päivänä. Vasta syyskuussa Sibelius pystyi keskittymään sinfoniaan, ja se työllisti häntä vuoden 1923 alkupuolelle asti.

Sibelius johti kuudennen sinfoniansa kantaesityksen Helsingin filharmonisen orkesterin konsertissa 19.2.1923. Pian tämän jälkeen, hän kuvasi teostaan ruotsalaistoimittaja William Seymerille: ”Se on hyvin hiljainen sekä sävyiltään että luonteeltaan ... ja rakentuu – aivan kuten viideskin – pikemminkin lineaariselle kuin harmoniselle perustalle. Muutoin siinä on, kuten useimmissa muissakin sinfonioissa, neljä osaa, joita on kuitenkin muodollisessa katsannossa käsitelty täysin vapaasti. Mikään niistä ei noudata tavanomaista sonaattimuotoa. ... En muutoin näe sinfoniaa pelkästään musiikkina, jossa on niin ja niin monta tahtia, vaan pikemminkin erään elämänprinsiipin, sielunelämäni erään vaiheen ilmauksena.”

Ei ole epätavallista, että Sibeliuksen musiikissa on modaalisia sävyjä, mutta

doorisuuden vaikutus *kuudennessa sinfoniassa* on erityisen ilmeinen. Kun ensimmäisen, kolmannen ja neljännen osan avaussivuilla ei toden totta ole etumerkintää, on todennäköisesti soveliaampaa kutsua teosta pikemmin ”sinfoniaksi doorisessa moodissa” kuin ”sinfoniaksi d-mollissa” (partituurin etusivulla ei ole mitään mainintaa sävellajista). Osa sinfonian materiaalista on koraalimaista, mutta Sibelius ei lainaa tai sävellä nimenomaisia koraaliteemoja. Sen sijaan hän viittaa epäsuorasti uskonnollisiin käsitteisiin, joilla ei ole välitöntä paikkaa hänen visiossaan sinfoniasta absoluuttisena musiikkina.

Kuudennen sinfonian tekstuuria hallitsevat jouset. Koko teoksen motiivien perusmateriaali löytyy levollisesta, polyfonisesta avauksesta: laskeva fraasi aivan alussa ja pian tämän jälkeen nouseva teema, joka kuullaan ensin oboen soittamana. Avauksen rauhallisuus antaa myöten eloisammalle musiikille, vaikka peruspulssi säilyykin samana. Vasta codassa matalien jousien tremolot ja kaukaiset torvisoinnut kertovat tunnelman tummenemisesta. Unelmoivassa ”hitaassa” osassa on epätavallinen rytmien vapaus, melkein kuin se olisi nuotinnettu ilman tahti- viivoja. Täydellisenä vastakohtana lyhyt scherzo on selkeä, maassa kiinni oleva kappale itsepintaisella trokeepulssilla. Finaali alkaa jalolla, säännöllisillä fraasinpituuksilla olevalla melodialla, joka soitetaan vuorolaulun tapaan puupuhaltimilla/korkeilla jousilla ja matalilla jousilla. Fraasit kadottavat kuitenkin asteittain symmetriansa, ja musiikista tulee enenevässä määrin kiireellistä nousten hurjaan huippukohtaansa. Huippukohdan jälkimainingeissa saavumme lopuksi koraalimaiseen teemaan, joka lopulta päästää sinfonian hiljaisuuteen.

Sibelius omisti kuudennen sinfoniansa ruotsalaiselle säveltäjälle ja kapellimestarille Wilhelm Stenhammarille, joka oli hänen hyvä ystävänsä ja hänen musiikkinsa uskollinen esitaistelija.

Sinfonia nro 7 C-duuri op. 105 (1923–24)

Sibeliuksen *seitsemännen sinfonian* alkujuuret ovat kietoutuneet tiukasti yhteen *viidennen* ja *kuudennen sinfonian* vastaaviin: monet teoksen motiiveista voidaan jäljittää luonnoksiin vuoden 1914 lopusta tai vuoden 1915 alusta. Teoksen tavaramerkkinä toimiva pasuunateema luonnosteltiin 1910-luvun loppupuolella suunnitteilla olleeseen sinfoniseen runoon *Kuutar*.

Usein siteeratussa kirjeessään Axel Carpelanille (20.5.1918) Sibelius kirjoitti *seitsemättä sinfoniaansa* koskevista suunnitelmistaan seuraavasti: ”Elämäniloa ja vitaalisuutta appasionata-lisäyksiin 3:ssa osassa, jossa viimeinen ’helleeninen rondo’ ... muutan kenties suunnitelmia sitä mukaa kuin musiikilliset ajatukset kehittyvät.”

Sibeliuksen suunnitelmat todellakin muuttuivat, ja 1920-luvun alusta peräisin oleva käsikirjoitus todistaa, että hän ennakoi silloin teoksesta – ei kolmi- vaan neliosaista. Kesällä 1923, Ruotsiin ja Italiaan suuntautuneen suuren konsertti-kiertueen jälkeen, Sibelius keskitti huomionsa *seitsemänteen sinfoniaan* ja päätti, että siitä tulee yksiosainen teos. Teos on paljolti johdettu aiemmin suunnitellusta toisesta osasta, C-duuri-pohjaisesta *Adagiosta*, joskin osa nopeammasta musiikista voidaan jäljittää suunniteltuun g-molli-finaaliin.

Vuoden 1924 alkukuukausina Sibelius keskittyi uuden sinfoniansa työstämiseen. Hän työskenteli usein öisin, juoden viskiä. Teos oli valmis 2. maaliskuuta, ja sen ensiesitys oli 24. maaliskuuta. Sibelius itse johti ensiesityksen, kuten kaikkien muidenkin sinfonioidensa – mutta muista poiketen, tätä teosta ei kuultukaan ensin Helsingissä vaan Tukholman konserttitalossa, esittäjänään Tukholman Konserttiyhdistyksen (Stockholm Konsertförening) orkesteri. Mutta Aino-vaimon kärsivällisyys oli pingotettu yli sietokyvyn: hän oli läksyttänyt miestään (kirjallisesti!) tämän luonteen heikkoudesta ja rakkaudesta alkoholiin, ja kieltäytynyt lähtemästä mukaan kantaesitysmatkalle Tukholmaan. Itse tilaisuudessa hänen

pelkonsa osoittautuivat aiheettomiksi: konsertti oli loppuunmyyty, ja uusi teos otettiin hyvin vastaan.

On selvää, että Sibelius käsitteli teosta sinfoniana suurimman osan sen ras-
kausajasta. Kantaesityksessään Tukholmassa se kantoi kuitenkin nimeä *Fantasia
sinfonica* – otsaketta, jota hän oli suunnitellut vuonna 1919 harkitessaan erotta-
vansa ensimmäisen osan *viidennestä sinfoniasta*. Kuten Kari Kilpeläinen huomioi
teoksen kriittisen laitoksen esipuheessa (Breitkopf & Härtel, 2010): ”Sibelius ei
alun perin päättänyt säveltävänsä ”fantasian”, vaan materiaali ja musiikillisten
aiheiden kehittyminen näyttää johtaneen hänet tähän ratkaisuun.” *Fantasia sinfo-
nica* -nimi pysyi esityksissä Kööpenhaminassa ja Malmössä muutamaa kuukautta
myöhemmin, vaikkakin ainakin yhdessä tanskalaiskriitikkissä sitä jo kutsuttiin ni-
mellä ”Sinfonia nro 7”. Kirjeessään kustantajalleen Wilhelm Hansenille 25.2.1925
Sibelius totesi: ”Parasta olisi, jos nimi olisi *Symphonie No. 7 (in einem Satze)*”.
Teoksen Suomen-ensiesitys oli vasta 25.4.1927, jolloin sen johti Robert Kajanus.

Seitsemäs sinfonia on yhteensulautumis- ja tiivistämisprosessin ylin ilmaus
”(uljas yksinkertaistaminen”, kuten ruotsalainen kriitikko ja säveltäjä Moses Per-
gament kirjoitti ensiesityksen jälkeen). Tämä prosessi oli työllistänyt Sibeliusa
koko hänen sinfonisen uransa ajan. Musiikin luonne ulottuu pitkästä, koraalimai-
sesta jousien polyfoniajaksosta säntäilevän *Vivacissimon* kautta motoriseen ja
tanssinomaiseen *Allegro molto moderato* -jaksoon. Sibelius punoo yhteen äärim-
mäisen taidokkaasti majesteettisen pasuunateeman avulla nämä näennäisesti yhteen
sopimattomat elementit saumattomaksi kokonaisuudeksi siten, että jokainen pulssi-
vaihdos on huomaamaton siinä missä väistämätönkin. Kuten ”Radiole” (toden-
näköisesti Sibeliuksen ystävä Gunnar Hauch) kirjoitti tanskalaisessa *National-
tidende*-sanomalehdessä Kööpenhaminan-esityksen jälkeen vuonna 1924: ”Siinä
ei ole mitään liikaa tai liian vähän; musiikki soljuu elämän lähteen tavoin löytäen
oman tiensä.”

Seitsemännen sinfonian luonnoksista kaksi täysin soitinnettua suunnitelmaa codasta on säilynyt; kumpaakaan ei esitetty säveltäjän elinaikana. Yhdessä näistä pasuunateeman viimeisen esiintymän jälkeen musiikki vaipuu unelmointiin muistellen hiljaa ennen huippukohtaan nousemista olleita motiiveja. Tämä lopetus esitettiin ensi kerran Dentonissa, Texasissa 4. kansainvälisen Jean Sibelius -konferenssin yhteydessä. Konserttikäyttöön toinen luonnosversio on kuitenkin toteuttamiskelpoisempi; sen materiaali on selvemmin yhteydessä siihen, mitä on aiemmin kuultu, ja se säilyttää koko sinfonialle luonteenomaisen jalouden ja arvokkuuden tunnelman.

Seitsemännen sinfonian ilmaantumisen jälkeen ei Sibelius eikä kukaan muukaan ymmärtänyt, että se olisi olemaan säveltäjän viimeinen julkaistu teos siinä tyyllajissa. Hänen sävellystyylinsä ohjautuessa uuteen suuntaan – tonaalisesti aiempaa rohkeampaan ja läpitunkevampaan – hän kävi käsiksi uuden sinfonian säveltämiseen ja näytti jonkin aikaa edistyvän siinä. Luvaten maailmanensiesityksen Serge Koussevitzkylle Bostoniin, Euroopan-ensiesityksen Basil Cameronille Lontooseen ja Suomen-ensiesityksen Georg Schnéevoigtille, Sibelius näyttäisi olleen lähellä *kahdeksannen sinfoniansa* viimeistelyä alkuvuoteen 1932 mennessä, mutta hän ei koskaan toimittanut partituuria. Vuonna 1933 ensimmäinen osa – 23 sivua – toimitettiin jopa eteenpäin puhtaaksikirjoittajalle. Mutta sen jälkeen ei mitään. Sibelius oli ollut erittäin itsekiittinen koko uransa ajan, ja tässä kohtaa hänen antoi epäilystensä nousta huippuunsa. Niinkin myöhään kuin vuonna 1943 hän toivoi saavansa teoksen valmiiksi ja kertoi sihteerilleen Santeri Levakselle: ”Minulla on suuri teos työn alla ja toivoisin saavani sen valmiiksi ennen kuolemaani.” Päiväkirjaansa hän kirjoitti: ”Sinfonia on ajatuksissani.”

Muutaman kuukauden kuluttua hän oli kuitenkin päättänyt antaa asioille toisen suunnan. Aino Sibelius muisteli: ”1940-luvulla meillä toimeenpantiin suuri

autodafee, polttajaiset. Mieheni oli kerännyt joukon käsikirjoituksia pyykkikoriin ja poltti niitä ruokasalin avotakassa. Siinä meni *Karelia-sarjan* osia – myöhemmin minä näin irtirevittyjen sivujen jäännöksiä – ja paljon muuta. Minulla ei ollut voimia katsoa tätä kauhistusta, vaan vetäydyin pois huoneesta. Siksi en tiedä mitä hän tuleen heitti. Mutta tämän jälkeen mieheni olemus oli tyynempi ja hänen mielensä valoisampi. Se oli onnellista aikaa.”

© *Andrew Barnett 2011*

Sinfonia Lahti on yhdessä Osmo Vänskän (ylikapellimestari 1988–2008) kanssa kehittynyt yhdeksi Euroopan merkittävistä orkestereista. Orkesterin taiteellisena neuvonantajana on syksystä 2008 lähtien toiminut Jukka-Pekka Saraste, ja syksyllä 2011 orkesterin ylikapellimestarina aloittaa Okko Kamu. Vuodesta 2000 lähtien orkesterin koti on ollut puinen Sibeliustalo, jonka pääsalin kansainvälisesti kiitetyn akustiikan on suunnitellut Artec Consultants Inc, New York. Orkesteri on tehnyt BIS-levymerkille monia menestyksekkäitä levytyksiä, joista se on saanut useita kansainvälisiä levypalkintoja (mm. Grand Prix du Disque 1993, *Gramophone Award* 1991 ja 1996, *Cannes Classical Award* 1997 ja 2001 sekä *Midem Classical Award* 2006). Orkesteri on saanut levytyksistään myös kolme platinal levyä ja useita kultalevyjä, mm. Sibeliuksen *viulukonserton* alkuperäisversion sisältävästä levystään (1992).

Orkesteri on esiintynyt lukuisilla musiikkifestivaaleilla, mainittakoon BBC Proms Lontoossa ja Valkeat yöt -festivaali Pietarissa. Orkesteri on esiintynyt myös mm. Amsterdamin Concertgebouw'ssa, Wienin Musikvereinissa ja Berliinin filharmoniaassa, ja lisäksi se on tehnyt konserttivierailuja mm. Espanjaan, Japaniin, Saksaan, Yhdysvaltoihin ja Kiinaan. Japanilaiset kriitikot valitsivat Tokiossa esitetyn Sibeliuksen *Kullervon* vuoden 2003 parhaaksi klassisen musiikin esityk-

seksi Japanissa. Sinfonia Lahti järjestää Sibeliustalossa joka vuosi syyskuussa kansainvälisen Sibelius-festivaalin.

Osmo Vänskä nosti Sinfonia Lahden maailmanmaineeseen ylikapellimestarikaudellaan vuosina 1988–2008. Vuodesta 2003 lähtien hän on ollut Minnesotan orkesterin taiteellinen johtaja. Vänskä on myös toiminut mm. BBC:n skottilaisen sinfoniaorkesterin ylikapellimestarina ja Islannin sinfoniaorkesterin taiteellisena johtajana. Vänskä on viime vuosien aikana johtanut kaikkialla Euroopassa sekä Japanissa, Yhdysvalloissa ja Australiassa, mainittakoon mm. Berliinin filharmonikot, Lontoon filharmoninen orkesteri, BBC:n sinfoniaorkesteri, Yomiuri Nippon -sinfoniaorkesteri, Chicagon sinfoniaorkesteri, Clevelandin ja Philadelphian orkesterit ja Washingtonin kansallinen sinfoniaorkesteri.

Vänskä on tehnyt lukuisia levytyksiä, joista lähes 60 Sinfonia Lahden kanssa BIS-levymerkille. Näiden joukossa on runsaasti Sibelius-levytyksiä, jotka ovat saaneet useita merkittäviä kansainvälisiä palkintoja (mm. *Gramophone Award* ja *Cannes Classical Award*). Vuonna 2001 Glasgow’n yliopisto nimitti Vänskän musiikin kunniatohtoriksi, ja toukokuussa 2002 hänelle myönnettiin Royal Philharmonic Society Music Award tunnustuksena hänen ansioistaan Sibeliuksen ja Nielsenin musiikin tulkkina.

Vuonna 2004 *Musical America* valitsi hänet vuoden kapellimestariksi. Syyskuussa 2005 Vänskä sai Sibelius-Seuran myöntämän Sibelius-mitalin perusteena hänen yhdessä Sinfonia Lahden kanssa tekemänsä pitkäjänteinen työ Sibeliuksen musiikin esittäjänä ja levyttäjänä, ja vuonna 2006 Finlandia Foundation palkitsi hänet Arts and Letters -palkinnolla.

Jaakko Kuusisto nimitettiin Sinfonia Lahden konserttimestariksi vuonna 1999, ja vuosien mittaan hänen työnkuvansa Lahdessa on tullut sisältämään monen-

laisia rooleja ulottuen solistitehtävistä konserttien ja levytysten johtamiseen. Kuusisto johtaa myös orkesterin Kevätfestivaalin.

Jaakko Kuusisto toimi Oulu Sinfonian päävierailijana vuosina 2005–09. Hänen muista vierailuorkestereistaan mainittakoon Minnesotan orkesteri, Belgian deFilharmonie, Trondheimin sinfoniaorkesteri, Belgradin filharmoninen orkesteri ja useat kamariorkesterit. Äskettäin hän johti Sinfonia Lahden levytyksen Sibeliuksen langon, Arvid Järnefeltin musiikista BIS-levymerkille. Viulistina Kuusisto on esiintynyt solistina ja kamarimuusikkona useilla mantereilla. Hän on levyttänyt ahkerasti BIS-levymerkille, mm. useita levyjä Jean Sibeliuksen kamarimusiikkia. Jaakko Kuusisto on myös aktiivinen säveltäjä ja sovittaja; hänen teosluettelonsa sisältää kamarimusiikkia, oopperoita ja elokuvamusiikkia.



JAAKKO KUUSISTO

Symphonie Nr. 1 e-moll op. 39 (1898–99/1900)

Anfang 1899 hatte sich Jean Sibelius bereits weithin Ansehen verschafft. In seiner Jugend hatte er eine große Menge Kammermusik – die in ihren besten Momenten so elegant wie überschwänglich ist – komponiert; 1892 hatte er mit *Kullervo* – einem gewaltigen fünfsätzigen Werk nach einer Geschichte aus dem finnischen Nationalepos *Kalevala* – die Grundfesten der finnischen Orchestermusik erschüttert. Nachdem er mit diesem Werk seinen spektakulären Durchbruch erzielt hatte, festigte er in den 1890er Jahren seine Position mit Werken, die sowohl in kultureller wie auch in politischer Hinsicht einen Nerv trafen (Finnland war damals ein autonomes Großfürstentum des Russischen Reiches, das zusehends empörter auf die russischen Versuche reagierte, seine Selbstverwaltung zu beschneiden). Und innerhalb weniger Monate komponierte er eines jener Stücke, die ihn in aller Welt bekannt machen sollten: *Finlandia*. In sozialen und intellektuellen Zirkeln war er zu einer populären Gestalt geworden, wenngleich sein extravagantes Finanzgebaren zu chronischem Geldmangel führte. Er war nun Vater dreier junger Töchter, die ihm seine Frau Aino Järnefelt geschenkt hatte – Mitglied einer berühmten Familie, die für ihre nationalfinnischen Sympathien bekannt war.

Kullervo ist trotz seines Programms ein Werk von symphonischen Dimensionen und Ambitionen; gleichwohl hat Sibelius den Begriff „Symphonie“ vermieden. Seine erste nummerierte Symphonie, komponiert 1898/99, war sein erstes großes Orchesterwerk ohne programmatischen Titel, obgleich es zumindest teilweise aus einem geplanten programmatischen Werk mit dem Arbeitstitel *Musikalisch Dialog* (*Musikalischer Dialog*) hervorgegangen war. Es sollte jedoch betont werden, dass das Resultat – wie sämtliche Symphonien von Sibelius – weder programmatisch konzipiert noch politisch motiviert ist. Die Symphonie folgt der traditionellen Viersätzigkeit und ist für volles Orchester mit Tuba und Harfe gesetzt. Der erste Satz beginnt mit einer langsamen Einleitung der Klari-

nette, die das zentrale motivische Material des gesamten Werks vorstellt, um dann eine komprimierte Sonatenhauptsatzform zu entfalten, die vor jugendlicher Vitalität strotzt und das Selbstvertrauen und die technische Souveränität zeigt, die Sibelius in seinen frühen Dreißigern erworben hatte. Der zweite Satz, den ein schlichtes, liedhaftes Thema von erlesener Schönheit eröffnet, ist eine Art Rondo, wenngleich dem Hörer weniger die formalen Verfahren als vielmehr das große emotionale Spektrum und der stilistische Zusammenhang auffallen werden. Der rhythmische Puls des Scherzos bekundet deutlich Sibelius' Brucknerverehrung; Sibelius fügt agile Holzbläser und Streicherlinien hinzu, die mit der Geschwindigkeit eines Wirbelwinds verflochten werden. Das Trio hat pastoralen Charakter, und der Satz endet mit einer verkürzten Reprise des Scherzo-Teils. Am Anfang des Finales steht eine gewichtige Streicherversion des Klarinettenthemas, mit dem der erste Satz begann. Das Gros des Satzes indes ist geprägt vom Wechsel zwischen rascher, unnachgiebig energischer und dramatisch eruptiver Musik und einer kantablen Melodie, die sich von bescheidenen Anfängen zu einer expansiven, leidenschaftlichen „Großmelodie“ auswächst. Die *Erste* wird die „Tschaikowskysche“ unter Sibelius' Symphonien genannt (zweifelloso eine Folge der Häufigkeit, mit der russische Werke im Helsinki der 1890er Jahre gespielt wurden); anders aber als Tschaikowsky widersteht Sibelius der Versuchung, seine Symphonie triumphal enden zu lassen: Entschieden verharrt sie in der Molltonart, um von zwei schlichten Pizzikato-Akkorden ausgelöscht zu werden.

„Der Komponist spricht die Sprache der gesamten Menschheit, tut dies aber mit seinem eigenen Tonfall.“ Das schrieb der Kritiker Richard Faltin in der Tageszeitung *Nya Pressen* nach der Uraufführung der *Ersten Symphonie* unter der Leitung des Komponisten am 26. April 1899. Doch die Symphonie, die er hörte, unterschied sich in vielerlei Hinsicht von der heutzutage aufgeführten. Weil Sibelius auf eine Aufführung im Frühjahr 1900 in Helsinki hoffte, überarbeitete er die

Symphonie in den ersten Monaten desselben Jahres („Ich werde sie erst weglegen, wenn ich mit ihr zufrieden bin“, schrieb er an Aino). Als das Orchester der Philharmonischen Gesellschaft Helsinki 1900 eine große Auslandstournee unternahm, bildete daher eine revidierte Fassung von Sibelius' *Erster Symphonie* das Kernstück seiner Programme. Sibelius' Freund und Förderer Robert Kajanus, der Leiter des Orchesters, war von den Änderungen nicht überzeugt: „Kajanus mochte die revidierte Fassung keinen Deut mehr als er die Revision von *En saga* gemocht hatte. Die ‚Wildheit‘ der Originalfassung hatte ihn mehr angesprochen“ (Otto Andersson, 1952). Als ein Beispiel für diese „Wildheit“ wäre etwa anzuführen, dass die Symphonie ursprünglich auch Tamburin und Kastagnetten vorsah; eine Rekonstruktion der entsprechenden Passagen aber ist leider unmöglich.

Die Partitur der Originalfassung von 1899 scheint im Zuge der Revision zerlegt worden zu sein, und die Orchesterstimmen sind nicht mehr auffindbar. Die erhaltenen Manuskripte werfen etwas Licht auf den Charakter der Symphonie, doch sie lassen viele Fragen übrig, nicht zuletzt im Hinblick auf die langsame Einleitung, die offenbar erst zu einem späten Zeitpunkt der Komposition hinzugefügt oder modifiziert wurde. Ein Fragment aus dem Finale (HUL 0123, entspricht den Takten 354–385 der veröffentlichten Partitur) enthält Eintragungen eines Kopisten und von Robert Kajanus, so dass es zu der bei den ersten Aufführungen verwendeten Partitur gehören dürfte.

Eine im Sibelius-Museum Turku aufbewahrte vollständige Partitur stellt ein Zwischenstadium in der Entstehung des Werkes dar: Während einige Seiten vermutlich direkt der Originalfassung entnommen sind, wurden andere revidiert, zeigen aber immer noch zahlreiche Differenzen gegenüber der veröffentlichten Partitur. Der heterogene Charakter dieses Manuskripts lässt eine genaue Datierung der Änderungen nicht zu. Die vorliegende CD-Box enthält mehrere Auszüge aus dieser Partitur: zuerst die Klarinetteneinleitung, die vier Takte länger ist

als in der gedruckten Fassung. Im Turku-Manuskript wird das Eingangsthema des langsamen Satzes mit anderer Instrumentation (Melodie in Hörnern und Bratschen) wiederholt. Das Scherzo ist länger – nicht nur wegen mehrerer zusätzlicher Takte, sondern auch wegen eines strukturellen Unterschieds: Hat das Turku-Manuskript die Form A–A¹–B–A², so verzichtet die gedruckte Fassung auf den Teil A¹. Zuletzt hören wir das Ende des Finales, das im Turku-Manuskript kürzer ist als in der Druckfassung.

Die *Erste Symphonie* sollte sich als ein Schlüsselwerk in Sibelius' Entwicklung erweisen. Ohne die Symphonische Dichtung als expressives Ventil für Musik programmatischeren Charakter aufzugeben, unternahm er hier einen entscheidenden Schritt weg von der Welt Wagners, die ihn in den 1890er Jahren so beschäftigt hatte, hin zu einem persönlichen Vertrauensvotum für die „absolute Musik“ – die symphonische Tradition, die sich von der Wiener Klassik herleitete.

Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 43 (1901/02)

Im Februar 1900 erkrankte Sibelius' jüngste Tochter Kirsti an Typhus und starb im Alter von gerade einmal fünfzehn Monaten. Ihr Tod stellte für die ganze Familie einen verheerenden Schicksalsschlag dar, von dem sie sich auch im Herbst noch nicht ganz erholt hatte, als der verarmte und exzentrische, aber inspirierende Baron Axel Carpelan (dem Sibelius unlängst erst begegnet war, der aber einer seiner engsten Vertrauten werden sollte) 5.000 Mark beschaffte, so dass sie nach Italien reisen konnten, „wo man *cantabile* lernt, Maß und Harmonie, Geschmeidigkeit und Symmetrie der Linie, wo alles schön ist – selbst das Hässliche.“

Nach einem ausgedehnten und teuren Aufenthalt in Berlin erreichten Sibelius und seine Familie Anfang 1901 Italien, wo sie im Küstenstädtchen Rapallo, nicht weit von Genua, Station machten. Sibelius arbeitete an seiner *Zweiten Symphonie* – auch wenn er das damals noch nicht wusste: Das Hauptthema des langsamen

Symphoniesatzes etwa entstand zuerst für eine geplante Folge von Symphonischen Dichtungen auf der Grundlage des Don Juan-Sujets, wo es mit dem Steinernen Gast in Zusammenhang stand. Das ätherische zweite Thema des Satzes wurde im weiteren Verlauf der italienischen Reise in Florenz skizziert und sollte Teil eines Werks nach Dantes *Göttlicher Komödie* sein; der Entwurf trägt den Vermerk „Christus“.

Im Sommer 1901 war Sibelius wieder in Finnland; er hatte seine Don Juan- und Dante-Pläne aufgegeben und arbeitete hart an der Symphonie, die er sich – wie in einem Brief an Carpelan aus dem Oktober – als ein „großes fünfsätziges Werk“ vorstellte. Seine Pläne änderten sich erneut; zum Zeitpunkt ihrer Fertigstellung Anfang 1902 hatte die Symphonie nur vier Sätze. Am 8. März leitete er die Uraufführung im Festsaal der Universität Helsinki. Es war ein triumphaler Erfolg: Die Uraufführung und drei Folgekonzerte waren ausverkauft, und die Kritiken waren euphorisch.

Im Laufe der Jahre wurde verschiedentlich gemutmaßt – selbst von Sibelius eng verbundenen Dirigenten wie Robert Kajanus und Georg Schnéevoigt –, dass die Symphonie eine patriotische Botschaft beinhalte. Wenngleich solche Ansichten die Popularität des Werks in Finnland noch gesteigert haben dürften, sollte betont werden, dass der Komponist derartige Deutungen mit Nachdruck zurückgewiesen hat.

„Mit Sibelius erhält Finnland seinen eigenen Beethoven“, hatte Carpelan 1900 verkündet; nach der Uraufführung beschrieb der einflussreiche Kritiker Karl Flodin das Werk als „ein definitives Meisterwerk, eine der wenigen symphonischen Schöpfungen unserer Zeit, die in dieselbe Richtung weisen wie Beethovens Symphonien“. Die Symphonie markiert mithin einen Richtungswechsel gegenüber der *Ersten Symphonie* aus dem Jahr 1899 – fort vom Stil der russischen Romantik.

Kaum jemand wird bestreiten, dass der dicht gearbeitete erste Satz eine Art Sonatenform darstellt, doch der in Sibelius' späteren Symphonien so wesentliche Grundsatz, dass der Inhalt die Form bestimmt, ist bereits hier erkennbar, weshalb Strukturanalysen erheblich variieren. Es gibt zwei prinzipielle Thementypen, die in späteren Sätzen wiederkehren. Der eine ist eine auf- oder absteigende Dreitonfigur, die andere besteht aus einem langen Anfangston, dem oft ein langsamer Doppelschlag oder Triller und ein Quintfall folgen. „Dieses Thema [Holzbläser, Takt 9]“, so Sibelius über den Anfang, „ist das fröhlichste, das ich je geschrieben habe. Ich verstehe nicht, warum es oft zu langsam gespielt wird.“

Der langsame Satz, in dem die in Italien entworfenen „Steinerne Gast“- und „Christus“-Themen um die Vorherrschaft streiten, ist eher rhapsodisch; stürmische Höhepunkte und Momente der Verzückung und der Ruhe wechseln einander ab. Das virtuose, vorwärts stürmende Scherzo enthält als Kontrast ein pastorales Trio; eine Überleitungspassage führt direkt in den letzten Satz.

Das Hauptthema des Finales ist von heroischer Art und prachtvoll instrumentiert, während das zweite Thema einen eher klagenden Charakter hat: Aino Sibelius hat behauptet, dass es im Gedenken an ihre Schwester Elli Järnefelt komponiert worden sei, die im Jahr 1901 Selbstmord begangen hatte. Man könnte den Satz als Ganzes geradezu als eine Metapher für die finnische Architektur verstehen: aus hochwertigen Materialien einfach und robust gebaut. Tatsächlich geht die Coda auf genau eine solche Anregung zurück. Im Juni 1899 hatte der Komponist das Atelier des Malers Axel Gallén in Ruovesi besucht. Als er am Klavier improvisierte, bemerkte Sibelius: „Jetzt sollst du hören, welchen Eindruck Kalela [Galléns Haus] und seine Stimmungen auf mich machen“ – und spielte besagtes Thema.

Niemals zuvor war ein finnisches Orchesterwerk mit derart unmittelbarem und umfassendem Beifall begrüßt worden, und seither gehört es zum Kanon der Lieblingswerke. Die *Zweite Symphonie* ist Axel Carpelan in Dankbarkeit gewidmet.

Zwischen der Uraufführung und der Drucklegung nahm Sibelius einige Änderungen an der Symphonie vor. Der Anfang des ersten Satzes wurde so umgeschrieben, dass er nun mit der zweiten Taktzeit beginnt – wohl um einen sanfteren Übergang zu dem sich anschließenden Hornmotiv zu ermöglichen. Darüber hinaus wurden zwei Takte entfernt (Klarinetten, zwischen den Takten 34 und 35) und statt der Fagotte übernehmen nun Celli und Bratschen den darauf folgenden, aufsteigenden Gedanken. Im langsamen Satz erklingt das zweite Thema („Christus“) höchst wirkungsvoll in einer beträchtlich erweiterten Form und mit Anklängen an Grieg; die Überleitung zum Ausgangsmaterial wurde um mehrere Takte verlängert. Das Wissen um diese Änderungen verdanken wir einem glücklichen Zufall: Sibelius hatte das bei der Uraufführung verwendete Originalmanuskript dem Rechtsanwalt Ludwig Hjelt geschenkt. In den 1930er Jahren, nach Hjelts Tod, brannte das Haus der Familie ab, und Sibelius’ Manuskript war der einzige Gegenstand, der gerettet werden konnte – nur die Ecken waren leicht angekohlt. Heute wird das Manuskript im Sibelius Museum Turku aufbewahrt.

Symphonie Nr. 3 C-Dur op. 52 (1904/07)

Als Sibelius im September 1904 nach Järvenpää übersiedelte, nahmen Pläne für seine *Dritte Symphonie* gerade ihre erste Gestalt an. Am 1. März 1906 schrieb er an Axel Carpelan, dass die Symphonie nahezu abgeschlossen sei, und er versprach, sie im Frühjahr 1907 in London auf Einladung der Royal Philharmonic Society zu dirigieren. Das Londoner Konzert jedoch musste verschoben werden, und schließlich beendete er das Werk gerade rechtzeitig, um es am 26. September 1907 in Helsinki aufführen zu können. Ein Teil des ursprünglich für die Symphonie vorgesehenen Themenmaterials fand schließlich Eingang in ein umfangreiches Sortiment anderer Werke, darunter die Klaviersuite *Kyllikki* und das Streichquartett *Voces intimae*. Andererseits stammen einige Gedanken aus Werken, die

nie fertiggestellt wurden: eine Symphonische Dichtung nach dem Luonnotar-Stoff aus dem *Kalevala* (letztlich wurde hieraus *Pohjolas Tochter*) sowie ein Oratorium mit dem Titel *Marjatta*.

In dieser Phase seiner Entwicklung – mit Werken wie der Schauspielmusik *Schwanenweiß*, den *Sechs Liedern* op. 50 oder der Symphonischen Dichtung *Nächtlicher Ritt und Sonnenaufgang* – wandte sich Sibelius von der Romantik ab und einer größeren Klarheit und Ökonimie der Form und des Klanges zu; die *Dritte Symphonie* verzichtet daher bewusst auf jene Opulenz, die beispielsweise Skrjabins *Poem der Ekstase* (1905/08) oder Mahlers *Achte Symphonie* (1906/07) kennzeichnet. Das konzise, ebmäßige und rhythmisch disziplinierte Thema der Celli und Kontrabässe, das die Symphonie eröffnet, prägt den Grundton eines Werks, das demgegenüber einen strafferen, ökonomischeren, „klassischen“ Stil bevorzugt. Dabei handelt es sich nicht um ein neoklassizistisches Pasticcio, sondern greift eher die Idee der „jungen Klassizität“ auf (eine Abkehr von den programmatischen Strömungen des 19. Jahrhunderts zugunsten der Melodik und der absoluten Musik Bachs und Mozarts), die Sibelius' Freund Ferruccio Busoni entwickelt hatte. In formaler Hinsicht ist der Satz so wohlgeordnet und überschaubar wie der erste Satz einer Symphonie der Wiener Klassik, was an eine Bemerkung von Sibelius denken lässt: „Meiner Meinung nach ist ein Mozart-*Allegro* das perfekte Modell für einen symphonischen Satz. Man bedenke die wunderbare Eintracht und Homogenität! Es ist wie ein ununterbrochenes Fließen, nichts sticht heraus und nichts beeinträchtigt den Rest.“

Zwei Varianten des Symphoniebeginns sind im selben Manuskript (HUL 0232) überliefert; beide wurden hier eingespielt. Das Hauptthema ist leicht erkennbar (säuberlich notiert, wenngleich ohne die präzisen Vortragsanweisungen der Druckfassung), die Kulmination des Themas jedoch (das in der Endfassung von den Hörnern gespielt wird) ist den Ersten Violinen anvertraut. Die erste Variante bricht

hier ab; die zweite fährt als Entwurf fort bis zum Beginn der zweiten Gruppe, deren Themenmaterial bereits beim Höhepunkt der ersten Gruppe und deutlicher als in der Endfassung erklingt.

Die scheinbare Schlichtheit des langsamen Satzes verbirgt eine höchst subtile Kunstfertigkeit. Sein Thema – „wunderbar, wie ein Kindergebet“ (Carpelan) – wird im Verlauf dieser Mischung aus Variation und Rondo unentwegt auf hypnotische Weise wiederholt und verwandelt. In einem späten Stadium des Kompositionsprozesses – die Partitur war bereits an den Kopisten gegangen – überarbeitete Sibelius diesen Satz. Die vorläufige Fassung des gesamten Satzes wurde hier ebenfalls eingespielt; obwohl sie dasselbe Themenmaterial verwendet und denselben Gesamtverlauf zeigt, ist die Klangfarbenpalette dieser Fassung kleiner als die der veröffentlichten Fassung. Die auffälligsten Änderungen finden sich gegen Ende des Satzes: In der lebhafteren Episode (Studienziffern 10–12 der Endfassung) ist eine der Holzbläserphrasen *staccato* statt *legato* zu spielen; die Wiederkehr des Hauptthemas wird von beinahe orientalisch anmutenden Verzierungen begleitet (während der Arbeit an der Symphonie hatte Sibelius sich auch mit seiner orientalisierenden Schauspielmusik zu *Belsazar's Gastmahl* [1906] beschäftigt); außerdem fehlt eine der beiden Abschiedsphrasen der Druckfassung.

Das Finale verbindet Scherzo und Finale zu einer Einheit. Sibelius selber beschrieb diesen Satz als „die Kristallisierung des Denkens aus dem Chaos“. Das „Scherzo“ spielt mit einer Reihe kurzer Motive, die in schier endloser Vielfalt kombiniert und konfrontiert werden. Erst zögernd, dann selbstgewiss meldet sich in den Celli ein edles Marschthema in den Celli. Wie im langsamen Satz wird dieses Thema unablässig wiederholt und umgewandelt; es bestimmt die restliche Symphonie und nimmt bis zum Ende des Werkes an Intensität zu.

Symphonie Nr. 4 a-moll op. 63 (1909/11)

Sibelius nannte seine *Vierte Symphonie* „einen Protest gegen die Musik unserer Tage. Sie hat nichts, absolut nichts mit dem Zirkus zu tun.“ Die Symphonie ist das bedeutendste Werk aus einer Phase seiner Karriere, in der er eine Reihe introvertierter, mitunter herber Werke hervorbrachte – darunter die Symphonischen Dichtungen *Die Dryade* und *Der Barde*, das Orchesterlied *Luonnotar*, die drei *Sonatinen* für Klavier, das Streichquartett *Voces intimae* und die Musik zu Lybecks Schauspiel *Ödla*n (*Die Eidechse*).

Sibelius arbeitete an seiner *Vierten Symphonie* vom Dezember 1909 bis zum April 1911. Auch wenn es sich dabei zweifellos um „absolute Musik“ handelt, ging der erste Impuls von einer Wanderung aus, die er im September 1909 mit seinem Schwager, dem Maler Eero Järnefelt, zum Berg Koli in Nordkarelien gemacht hatte. Sibelius notierte in sein Tagebuch: „Koli. Eines der größten Erlebnisse meines Lebens. Viele Pläne. ‚La montagne‘!“ Axel Carpelan gegenüber hat er offenbar einen Zusammenhang zwischen der Bergwanderung und den Plänen für eine neue Symphonie hergestellt, woraufhin Carpelan schrieb: „Was Du mir aus ‚Der Berg‘ und ‚Gedanken eines Wanderers‘ vorgespielt hast, zählt zu den beeindruckendsten Sachen, die ich bis jetzt von Dir gehört habe. Ich sehne mich danach, die Symphonie in ihrem leuchtenden Orchestergewand zu hören.“

Für Sibelius war dies eine entbehrungsreiche Zeit: Aufgrund einer Kehlkopfoperation im Jahr 1908 hatte er (zeitweise) auf Zigarren und Alkohol verzichtet; dieses Opfer aber löste die finanziellen Probleme nicht, die ihn im Laufe seiner gesamten Schaffenszeit bedrängten. Musikalisch freilich war es eine ergiebige Zeit: Neben seinen Tourneen als Dirigent im Ausland vollendete er die Symphonische Dichtung *Die Dryade*, revidierte den Trauermarsch *In memoriam* sowie die Kantate *Der Ursprung des Feuers* und komponierte die *Acht Lieder* op. 61. Außerdem plante er ein Orchesterlied – eine Vertonung von Edgar Allan Poes *The*

Raven (Der Rabe) – für die Sopranistin Aino Ackté (1876–1944), doch dieses Projekt wurde abgebrochen und Teile des Materials auf die Symphonie übertragen. Sibelius selber leitete die Uraufführung der *Vierten Symphonie* am 3. April 1911 im Festsaal der Universität Helsinki.

Das musikalische Material der *Vierten Symphonie* ist äußerst knapp und hoch verdichtet, und obwohl Sibelius die normale Orchesterbesetzung vorsieht, hat man seine sehr ökonomische Instrumentation oft mit Kammermusik verglichen. Die Musik ist vom Tritonusintervall (*diabolus in musica*) geprägt, das erstmals in den grüblerischen Anfangstönen des langsamen ersten Satzes erklingt: C–D–Fis–E, die Sibelius zufolge „so hart wie das Schicksal“ klingen sollen. Der Satz ist das vollkommene Gegenteil seines Pendants in der *Dritten Symphonie*: Langsames Tempo, rhythmisch komplex, von grüblerischem Charakter und dem Expressionismus nahe. Das Scherzo folgt an zweiter Stelle; trotz ihrer Strenge hat die Musik eine gewisse Leichtigkeit, die uns an Sibelius’ lebenslanges Faible für Tanzformen erinnert. Das *Doppio più lento*-Trio ist eine erschütternde, makabre Umformung des Scherzo-Themas, und der Satz endet nicht mit einer vollständigen Scherzo-Reprise, sondern mit einem schwachen Anklang an den tänzerischen Beginn.

Der Dirigent Jussi Jalas, der Schwiegersohn des Komponisten, hat einmal bemerkt: „Für uns finnische Musiker ist Sibelius’ *Vierte Symphonie* wie die Bibel. Wir begegnen ihr mit großer Hochachtung und Verehrung. In diesem Werk hat Sibelius die unergründliche Tragödie unseres unbeständigen Lebens erkannt und ihr mit neuen Mitteln und in einer neuen musikalischen Sprache kühnen Ausdruck verliehen.“ Wenn die *Vierte Symphonie* als Ganzes die Quintessenz ihres Komponisten darstellt, dann stellt der langsame Satz die Quintessenz der *Vierten Symphonie* dar; tatsächlich gehörte dieser Satz zu den Werken, die bei Sibelius’ Beerdigung gespielt wurden. Würdevoll und zurückhaltend bahnt sich die Musik

den Weg zu einer ausgedehnten Intonation eines zuerst in den Hörnern erklingenden choralartigen Themas. Aus einem aufsteigenden Motiv, das dem Verklingen des Choralthemas nach dem letzten Höhepunkt folgt (Klarinetten und Fagotte), wird das Hauptthema des Sonatenrondo-Finales. Wie im Scherzo verdeckt die äußere Helle der Musik – betont noch durch den überraschenden Auftritt eines Glockenspielmotivs – tiefe harmonische Spannungen, die die Musik schließlich auseinanderzureißen drohen. Ein Horn-Choral, seine schaukelnde, ostinate Streicherbegleitung und die darauf folgende synkopierte chromatische Passage stammen allesamt aus den Skizzen für *The Raven*. Diese Motive spielen beim letzten Höhepunkt und in der Coda eine wichtige Rolle. Die Symphonie endet nicht tragisch, sondern resignativ mit wiederholten a-moll-Akkorden im Mezzoforte.

Wir wissen, dass Sibelius nach der Uraufführung noch einige Änderungen an der *Vierten Symphonie* vornahm. Ein vollständiges Partiturautograph, das die Finnische Nationalbibliothek aufbewahrt, ist meistens mit großer Sorgfalt geschrieben worden – einige Änderungen aber wurden offenkundig in großer Eile hingekritzelt. Möglicherweise ist dies das Manuskript, das bei der Uraufführung verwendet wurde, und die gekritzelten Änderungen könnten bei den Proben notiert worden sein; vielleicht aber ist es nur ein Arbeitsmanuskript, das vor der Aufführung noch überarbeitet wurde. Ohne die Orchesterstimmen der Uraufführung (die als verloren gelten) ist dies nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Wie dem auch sei: Zwei Passagen im Helsinki-Manuskript unterscheiden sich erheblich von der Druckfassung. Im zweiten Satz weist der Scherzo-Teil im Hinblick auf Notenwerte, Dynamik und Artikulation etliche kleine Abweichungen auf; das Trio aber unterscheidet sich radikal. Das thematische Material ist ähnlich, doch wer denkt, dass die Druckfassung gleichsam bis auf die Knochen entblößt ist, wird über die noch asketischere Weise erstaunt sein, mit der das Material hier behandelt wurde: die Linien sind roh und schmucklos bis zur Auszehrung. Der

andere bedeutende Unterschied betrifft den Anfang des Finales, bei dem im Helsinki-Manuskript die Cello- und Violin-Soli fehlen und die Takte vor dem Studienbuchstaben B gekürzt sind.

Symphonie Nr. 5 Es-Dur op. 82 (1915/16/19)

Sibelius' *Fünfte Symphonie* beschäftigte ihn insgesamt fünf Jahre; es ist sein bei weitem bedeutendstes Werk aus der Zeit des 1. Weltkriegs und des Finnischen Bürgerkriegs. Keine andere seiner Symphonien durchlief einen derart umfangreichen Revisionsprozess – ein gewaltiges künstlerisches Ringen, das Sibelius selber einen „Kampf mit Gott“ nannte. Zu dieser Zeit verfolgte Sibelius in seiner Symphonik eine neue Richtung, bei der die Form immer stärker durch den Inhalt bestimmt wurde, dabei aber noch genügend traditionelle Züge bewahrte, um Musikern wie Hörern verständlich zu sein. Die *Fünfte Symphonie* erklang erstmals 1915 und bestand aus vier Sätzen. Sibelius jedoch war unzufrieden mit dem Werk, und so wurde 1916 eine revidierte, dreisätzige Fassung aufgeführt. Aber immer noch hatte der Komponist Bedenken; die heute üblicherweise gespielte Fassung stammt aus dem Jahr 1919.

Im Dezember 1915 feierte Sibelius seinen 50. Geburtstag. Zu diesem Anlass wurde er als nationale Berühmtheit gefeiert: Er war Thema in den Zeitungen, sein Portrait zierte Schaufenster, und aus aller Welt kamen Glückwunschtelegramme. Die Symphonie sollte rechtzeitig zu den Geburtstagsfeierlichkeiten fertig sein, und Sibelius bemühte sich, sie rechtzeitig fertigzustellen. Damals arbeitete er bereits seit mehr als einem Jahr an der Symphonie, schob Motive zwischen der *Fünften* und der embryonalen *Sechsten Symphonie* hin- und her und notierte in seinem Tagebuch: „Es ist, als hätte der Herrgott Mosaiksteine vom Himmelsboden herab geworfen und mich aufgefordert, sie wieder zusammenzusetzen. Vielleicht ist das eine gute Definition des Komponierens.“

In der 1915er-Fassung liegen die musikalischen Schwerpunkte in den Außensätzen. Das vorwiegend pastorale Scherzo greift Material aus dem eher langsamen Kopfsatz auf, während der relativ kurze langsame Satz Teile des Materials aus dem Finale vorwegnimmt. Das Finale enthält das berühmteste Thema des Werkes – einen schwungvollen Horngedanken, der als „Schwanenthema“ bekannt ist. „Um zehn vor elf sah ich 16 Schwäne“, schrieb Sibelius im April in sein Tagebuch. „Eines der größten Erlebnisse meines Lebens. Mein Gott, welche Schönheit: sie kreisten lange über mir. Verschwanden in der dunstigen Sonne wie ein glitzerndes, silbernes Band. Ihre Rufe hatten dasselbe Holzbläser-Timbre wie die der Kraniche, aber ohne jedes Tremolo ... Geheimnis der Natur und Melancholie des Lebens! Das Finalthema der *Fünften Symphonie*“. Darüber hinaus schockiert dieser Satz den Hörer mit den schärfsten Dissonanzen der gesamten Symphonie (CD 3, Track 4, 2'34 und 9'43).

Man könnte die 1915er-Fassung mit einem unvollständigen Puzzle vergleichen. Sibelius hat genügend Teile zusammengefügt, um einen Eindruck vom Gesamtbild entstehen zu lassen, doch die genaueren Details müssen sich noch herausbilden, und die letztgültige Position der Teile im Gesamtbild erst noch festgelegt werden. Als gewissenhafter und selbstkritischer Künstler würde Sibelius nicht bewusst ein Werk unter seinem Standard präsentiert haben, doch lässt sich nicht leugnen, dass die am 8. Dezember aufgeführte Fassung der *Fünften Symphonie* ihr Potential nicht entfaltete. Für den Rahmen der Geburtstagsfeierlichkeiten war dies vielleicht gar nicht mal so wichtig. Wichtiger war, dass er eine große neue Symphonie vorlegen konnte, eine, die nicht so schwierig und umstritten war wie die *Vierte*.

Bereits im Januar 1916 hatte sich Sibelius entschlossen, die *Fünfte Symphonie* umzuarbeiten. „Ich will“, schrieb er, „meiner neuen Symphonie eine andere, menschlichere Gestalt geben. Erdiger, pulsierender – das Problem war, dass ich mich während der Arbeit an ihr selber verändert habe.“ Eine revidierte, drei-

sätzliche Version war rechtzeitig zu seinem 51. Geburtstag am 8. Dezember fertig. Die Partitur dieser Fassung existiert nicht mehr, doch anhand einer erhaltenen Kontrabass-Stimme lässt sich erkennen, dass die ursprünglichen ersten beiden Sätze nun verbunden und ihrer endgültigen Gestalt viel näher waren. Der langsame Satz und das Finale allerdings waren immer noch recht weit entfernt von ihrer finalen Form: Das Finale beispielsweise war von 679 auf 702 Takte angewachsen. Die 1916er-Fassung stieß auf gemischte Kritiken.

Für Anfang 1917 hatte Sibelius eine Aufführung der *Fünften Symphonie* in Stockholm unter der Leitung seines Schwagers Armas Järnefelt vorgesehen. Dieser Plan zerschlug sich; an Järnefelt schrieb er: „Das ganze letzte Jahr habe ich mich mit der Umarbeitung beschäftigt, aber ich bin immer noch nicht zufrieden damit. Und kann sie nicht, *kann sie* Dir absolut nicht zusenden.“ Bevor er die Probleme der Symphonie zu seiner Zufriedenheit lösen konnte, sollte das tägliche Leben allerdings vom Finnischen Bürgerkrieg unterbrochen werden, der auf die Unabhängigkeitserklärung am 6. Dezember 1917 folgte. Ainola, die Villa des Komponisten in Järvenpää, gehörte zu den von den Roten Garden durchsuchten Anwesen, und Sibelius wurde schließlich überredet, in das vergleichsweise sichere Helsinki überzusiedeln, wo er für mehrere Monate blieb. Im März 1919, als Axel Carpelan starb, war die Symphonie immer noch nicht fertig – obwohl sie weit genug vorangeschritten war, dass der kranke Carpelan noch hatte schreiben können, dass „die *Fünfte Symphonie* in Form wie in musikalischer Substanz ... ganz und gar außergewöhnlich ist ... Jetzt weiß ich, dass es eine meisterliche Symphonie werden wird.“ Ein letzter Anflug von Selbstzweifeln hätte Sibelius beinahe dazu verleitet, den zweiten und den dritten Satz zu vernichten und den alleinstehenden ersten Satz „Fantasia sinfonica I“ zu nennen, doch Ende des Frühjahrs war die Symphonie fertig. Sechs Monate später, am 24. November 1919, dirigierte der Komponist die endgültige Fassung in Helsinki.

Diese Endfassung behält die dreisätzige Anlage der 1916er-Fassung bei, wobei der ursprüngliche erste Satz und das Scherzo nun nahtlos verknüpft sind und das Scherzo langsam, aber stetig auf seinen erschütternden Höhepunkt zusteuert. Das thematische Material des Originals ist nun farbiger instrumentiert, sorgsamer und subtiler kombiniert; eine Folge davon ist, dass einige Motive in einer anderen Reihenfolge erscheinen. Durch die Erweiterung der langsamen Einleitung und eine beträchtliche Verkürzung des Finales ist die strukturelle Balance des Werks verändert (wenige wohl würden den Begriff „verbessert“ ablehnen). Eines der besonderen Charakteristika der Symphonie – die sechs sorgfältig gesetzten Hammerschläge am Ende – erklingt nun in seiner ganzen Pracht (in der 1915er-Fassung war es von einem Streichertremolo verschleiert worden).

Symphonie Nr. 6 (d-moll) op. 104 (1922/23)

Die ersten Skizzen zu Sibelius' *Sechster Symphonie* stammen aus den Jahren 1914/15, als die *Fünfte* noch auf dem Reißbrett lag. In dieser frühen Phase erwog er sogar kurzzeitig, es zu einem Violinkonzert („Concerto lirico“) umzuformen. Mehrere Motive wurden in den Folgejahren in anderen Zusammenhängen ausprobiert: Nach seinem Ringen mit der *Fünften Symphonie* ging es Sibelius immer noch um eine Versöhnung von Form und Inhalt in seiner Symphonik, und die *Sechste Symphonie* erhielt erst 1922 die oberste Priorität. Bevor er sie allerdings fertigstellen konnte, erlitt Sibelius eine persönliche Tragödie: Im Mai 1922 erkrankte sein geliebter Bruder Christian, ein bedeutender Psychiater und hervorragender Amateurcellist, unheilbar und starb am 2. Juli. Erst im September konnte sich Sibelius wieder auf die Symphonie konzentrieren, die ihn dann bis Anfang 1923 in Anspruch nahm.

Sibelius selber leitete das Philharmonische Orchester Helsinki bei der Uraufführung der *Sechsten Symphonie* am 19. Februar 1923. Kurz darauf beschrieb er

dem schwedischen Journalisten William Seymer die Symphonie folgendermaßen: „Sie ist sehr ruhig in Charakter und Umriß ..., und sie beruht, wie die *Fünfte*, mehr auf linearen denn auf harmonischen Grundlagen. Außerdem hat sie, wie die meisten anderen Symphonien, vier Sätze, die in formaler Hinsicht allerdings vollkommen frei sind. Keiner von ihnen folgt dem herkömmlichen Sonatenschema ... Für mich ist eine Symphonie nicht bloß Musik von soundsoviel Takten, sondern vielmehr Ausdruck eines spirituellen Credo, eine Phase des eigenen Seelenlebens.“

Es ist nicht ungewöhnlich, dass die Werke von Sibelius modales Flair haben, aber der Einfluss des dorischen Modus in der *Sechsten Symphonie* ist besonders ausgeprägt. Aufgrund des Umstands, dass der erste, dritte und vierte Satz keine Tonartvorzeichen aufweisen, ist es wohl angemessener, das Werk „eine Symphonie im dorischen Modus“ denn eine „Symphonie in d-moll“ zu nennen. (Die Titelseite der Partitur vermeidet jegliche Angabe einer Tonart.) Manchmal klingt Choralartiges an, doch weder zitiert noch komponiert Sibelius explizit Choralthemen. Stattdessen verweist er indirekt auf religiöse Ideen, die keinen unmittelbaren Platz in seiner Vision der Symphonie als absoluter Musik hatten.

Die Textur der *Sechsten Symphonie* wird von den Streichern geprägt. Der ruhige polyphone Anfang birgt das zentrale Motivmaterial des gesamten Werks: eine absteigende Phrase gleich zu Beginn und ein aufsteigendes Thema, das alsbald in der Oboe erklingt. Die Ruhe des Anfangs weicht lebhafterer Musik, obgleich der Pulsschlag derselbe bleibt. Erst in der Coda signalisieren ferne Hornakkorde und Tremoli der tiefen Streicher eine Abdunklung der Stimmung. Die ungewöhnliche rhythmische Freiheit des träumerischen langsamen Satzes vermittelt geradezu den Eindruck, als sei er ohne Taktstriche notiert. Ein gänzlicher Kontrast hierzu ist das kurze Scherzo – ein frisches, bodenständiges Stück mit einem insistenden trochäischen Metrum.

Das Finale beginnt mit einer edlen Melodie in regulären Phrasenlängen, das die antiphonisch von den Holzbläsern/hohen Streichern und den tiefen Streichern gespielt wird. Allmählich verlieren die Phrasen ihre Symmetrie, die Musik wird zusehends drängender und steigert sich zu einem rasenden Höhepunkt. Im Nachhall dieser Kulmination erklingt schließlich ein erhabenes, choralartiges Thema, das die Symphonie letztlich der Stille überantwortet.

Sibelius widmete seine *Sechste Symphonie* dem schwedischen Komponisten und Dirigenten Wilhelm Stenhammar, einem guten Freund und loyalen Vorkämpfer seiner Musik.

Symphonie Nr. 7 C-Dur op. 105 (1923/24)

Die Ursprünge von Sibelius' *Siebenter Symphonie* sind eng mit denen der *Fünften* und der *Sechsten* verflochten: Etliche Motive dieses Werks lassen sich bis zu Skizzen zurückverfolgen, die Ende 1914 oder Anfang 1915 entstanden sind. Das Markenzeichen der Symphonie – das Posaumenthema – wurde Ende der 1910er Jahre für eine geplante Symphonische Dichtung entworfen: *Kuutar (Die Mondgöttin)*.

In einem oft zitierten Brief an Axel Carpelan (20. Mai 1918) schrieb Sibelius über seine Pläne für die *Siebente Symphonie*: „Lebensfreude und Vitalität, mit *appassionato*-Abschnitten, in drei Sätzen, der letzte davon ein „hellenisches Rondo ... Mag sein, dass sich meine Pläne im Laufe der Komposition ändern“. Sibelius' Pläne änderten sich in der Tat; die autographen Quellen belegen, dass das Werk Anfang der 1920er Jahre auf vier statt auf drei Sätze angelegt war. Nach einer umfangreichen Konzertreise durch Schweden und Italien richtete Sibelius im Sommer 1923 seine ganze Aufmerksamkeit auf die *Siebente Symphonie*. Er entschied sich für ein einsätziges Werk, das in weiten Teilen dem ursprünglich geplanten zweiten Satz, einem C-Dur-*Adagio*, entstammt; einige raschere Pas-

sagen freilich können bis zu dem geplanten g-moll-Finale zurückverfolgt werden.

Die ersten Monate des Jahres 1924 waren eine Phase konzentrierter Arbeit an der neuen Symphonie. Sibelius arbeitete oft nachts, dabei Whisky trinkend. Die Symphonie wurde am 2. März abgeschlossen und am 24. März uraufgeführt. Wie auch bei seinen anderen Symphonien leitete Sibelius selber die Uraufführung; anders aber als bei den anderen erklang das Werk nicht zuerst in Helsinki, sondern im Stockholmer Konzertsaal, aufgeführt vom Orchester der Stockholm Konsertförening. Die Geduld seiner Frau Aino jedoch war überstrapaziert: Schriftlich [!] hatte sie ihn wegen seiner Charakterschwäche und seines Faibles für den Alkohol ins Gebet genommen und weigerte sich, ihn nach Stockholm zur Uraufführung zu begleiten. Letzten Endes erwiesen sich ihre Ängste als unbegründet: Das Konzert war ausverkauft und das neue Werk wurde gut aufgenommen.

Sibelius betrachtete das Werk im Laufe der langen Entstehungszeit offenkundig fast durchweg als Symphonie. Bei der Stockholmer Uraufführung jedoch trug sie den Titel *Fantasia sinfonica* – den Titel also, den er 1919 vorgeschlagen hatte, als er eine Abtrennung des ersten Satzes der *Fünften Symphonie* in Erwägung gezogen hatte. Im Vorwort zu der Kritischen Ausgabe dieser Symphonie (Breitkopf & Härtel, 2010) schreibt Kari Kilpeläinen: „Ursprünglich hat Sibelius keine ‚Fantasie‘ komponieren wollen, das Material und die Entwicklung der musikalischen Ideen führten ihn jedoch zu dieser Lösung.“ Bei Wiederaufführungen in Kopenhagen und Malmö wenige Monate später wurde der Name *Fantasia sinfonica* beibehalten, wenngleich zumindest in einer dänischen Rezension bereits von der „Symphonie Nr. 7“ die Rede war. In einem Brief an seinen Verleger Wilhelm Hansen schrieb Sibelius am 25. Februar 1925: „Am besten heißt sie *Symphonie Nr. 7 (in einem Satze)* [im Original deutsch]“. Die finnische Erstaufführung fand erst am 25. April 1927 statt; die Leitung hatte Robert Kajanus.

Die *Siebente Symphonie* ist der endgültige Ausdruck jenes Prozesses der Ver-

schmelzung und Verdichtung („sublime Vereinfachung“, wie der schwedische Kritiker und Komponist Moses Pergament nach der Uraufführung schrieb), der Sibelius in seinem gesamten symphonischen Schaffen beschäftigt hatte. Das Ausdrucksspektrum der Musik reicht von einem langen polyphonen Streicherchoral über ein hastiges *Vivacissimo* bis zu dem motorischen, tänzerischen *Allegro molto moderato*. Sibelius verwebt diese scheinbar disparaten Elemente mit unglaublicher Kunstfertigkeit zu einem nahtlosen Ganzen, wobei er sie mittels eines majestätischen Posaunenthemas solcherart verknüpft, dass jeder Änderung des Grundschlags so unmerklich wie zwangsläufig ist. „Hier ist“, schrieb „Radiole“ (wahrscheinlich Sibelius’ Freund Gunnar Hauch) in der dänischen Tageszeitung *Nationaltidende* nach dem Kopenhagener Konzert 1924, „nichts zuviel und nichts zuwenig; die Musik fließt wie eine Quelle des Lebens und findet ihren eigenen Weg.“

Unter den erhaltenen Entwürfen für die *Siebente Symphonie* befinden sich zwei vollständig ausgeschriebene Fassungen der Coda; keine der beiden wurde zu Lebzeiten des Komponisten aufgeführt. In der einen driftet die Musik nach dem letzten Auftritt des Posaunenthemas in eine Träumerei ab, bei der sanfte Reminiszenzen an frühere Themen anklingen, bevor sie sich zu einem kurzen Höhepunkt steigert. Dieser Schluss erklang erstmals 2005 im Rahmen der 4. International Jean Sibelius Conference in Denton/Texas. Als Konzertschluss eignet sich indes die andere Fassung eher; ihr Material ist deutlicher auf das Vorangegangene bezogen, und es wahrt die edle, würdevolle Atmosphäre, die die gesamte Symphonie bestimmt.

Als die *Siebente Symphonie* erschien, ahnte weder Sibelius noch irgendjemand anderer, dass dies sein letztes veröffentlichtes Werk dieser Gattung sein würde. Als sein Kompositionsstil einer neuen Richtung zusteuerte – tonal kühner und schärfer als zuvor – nahm er eine neue Symphonie in Angriff, und eine Zeitlang

schien er Fortschritte damit zu machen. Angesichts des Umstands, dass die Uraufführung Serge Koussevitzky in Boston versprochen war, die europäische Erstaufführung Basil Cameron in London und die finnische Erstaufführung Georg Schnéevoigt, scheint Sibelius der Vollendung seiner *Achten Symphonie* Anfang 1932 nahe gewesen zu sein, doch die Partitur wurde nie fertiggestellt. 1933 wurde der erste Satz – 23 Seiten – gar einem Kopisten übersandt. Doch danach kam nichts mehr. Sibelius war immer äußerst selbstkritisch gewesen, und in diesem Fall gestattete er seinen Zweifeln den Triumph. Noch im Jahr 1943 hoffte er, das Werk zu vollenden; seinem Sekretär Santeri Levas bedeutete er: „Ich arbeite an einem größeren Werk und ich möchte es gern fertig sehen, bevor ich sterbe“; in seinem Tagebuch notierte er: „In Gedanken bei der Symphonie“.

Innerhalb weniger Monate allerdings hatte er sich für eine andere Vorgehensweise entschieden. Aino Sibelius erinnert sich: „In den 1940er Jahren veranstalteten wir ein großes Autodafé. Mein Mann hatte eine Menge Manuskripte in einem Wäschekorb gesammelt und verbrannte sie im Speisezimmerkamin. Ganze Sätze der *Karelia-Suite* gingen dahin – später sah ich die Überreste zerrissener Seiten – und noch vieles mehr. Ich war nicht stark genug, diesen erschreckenden Anblick zu ertragen und verließ das Zimmer. Ich weiß daher nicht, was er alles ins Feuer warf. Hinterher aber war er ruhiger und seine Stimmung hatte sich aufgehellt. Es war eine glückliche Zeit.“

© Andrew Barnett 2011

Das **Lahti Symphony Orchestra** (Sinfonia Lahti) hat sich unter der Leitung von Osmo Vänskä (Chefdirigent von 1988–2008) zu einem der angesehensten Orchester Europas entwickelt. Künstlerischer Berater ist seit 2008 Jukka-Pekka Saraste; im Herbst 2011 übernimmt Okko Kamu das Amt des Chefdirigenten.

Das Orchester residiert seit 2000 in der aus Holz erbauten Sibelius-Halle (deren international gerühmte Akustik von Artec Consultants, New York, konzipiert wurde). Das Orchester hat zahlreiche herausragende CD-Projekte bei BIS vorgelegt, für die es mit zwei *Gramophone* Awards, dem Grand Prix du Disque der Académie Charles Cros, zwei Cannes Classical Awards und einem Midem Classical Award ausgezeichnet wurde. Das Orchester hat drei Platin- sowie mehrere Goldene Schallplatten erhalten, u.a. für die Einspielung der Originalfassung von Sibelius' *Violinkonzert* (1992) sowie für „Finnish Hymns“. Das Orchester hat bei zahlreichen Festivals gespielt (u.a. bei den BBC Proms in London und den Weißen Nächten in St. Petersburg) wie auch in Amsterdam, im Wiener Musikverein und in der Symphony Hall von Birmingham. Konzertreisen haben es nach Deutschland, Russland, Spanien, Japan, China und in die USA geführt; im Jahr 2003 wurde die Aufführung von Sibelius' *Kullervo* von japanischen Musikkritikern zum besten klassischen Konzert des Jahres gewählt. Alljährlich im September veranstaltet das Lahti Symphony Orchestra in der Sibelius-Halle ein internationales Sibelius-Festival.

Osmo Vänskä, Musikalischer Leiter des Minnesota Orchestra und Ehren Dirigent des Lahti Symphony Orchestra, wird für seine intensiven, dynamischen Konzerte und seine fesselnden, innovativen Interpretationen des traditionellen, des zeitgenössischen und des nordischen Repertoires gerühmt. Seine musikalische Karriere begann er als Klarinettist; mehrere Jahre war er Stellvertretender Soloklarinettist im Helsinki Philharmonic Orchestra. Nach seinem Dirigierstudium an der Sibelius Akademie in Helsinki gewann er 1982 den Ersten Preis bei der Besançon International Young Conductor's Competition. Im Rahmen seiner Dirigententätigkeit hat er sich insbesondere der Tapiola Sinfonietta, dem Iceland Symphony Orchestra und dem BBC Scottish Symphony Orchestra gewidmet. Seine zahl-

reichen Einspielungen bei BIS erfreuen sich größter Anerkennung; sein Beethoven-Symphonie-Zyklus mit dem Minnesota Orchestra hat die außergewöhnliche Dynamik dieser musikalischen Partnerschaft in die ganze Welt hinausgetragen. Unterdessen ist Vänskä international ein äußerst gefragter Gastdirigent bei führenden Orchestern wie dem London Philharmonic Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, dem Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, dem Cleveland Orchestra, dem Philadelphia Orchestra und dem National Symphony Orchestra of Washington. Zu den zahlreichen Ehrungen und Auszeichnungen, die er erhalten hat, gehören die Pro Finlandia Medaille, ein Royal Philharmonic Society Award, der Musical America's Conductor of the Year Award (2005), die Sibelius-Medaille (2005) und der Finlandia Foundation Arts and Letters Award (2006).

Seit seiner Ernennung zum Konzertmeister des Lahti Symphony Orchestra im Jahr 1999 hat **Jaakko Kuusisto** in mehreren Funktionen mit dem Ensemble gearbeitet: als Solist, Dirigent und Konzertmeister bei Konzerten und bei Einspielungen. Außerdem leitet Kuusisto das Frühlingsfestival des Orchesters.

Jaakko Kuusisto war von 2005 bis 2009 Ständiger Gastdirigent des Oulu Symphony Orchestra. Außerdem ist er als Gastdirigent mit Orchestern wie dem Minnesota Orchestra, deFilharmonie (Belgien), dem Trondheim Symphony Orchestra, dem Belgrade Philharmonic Orchestra und mehreren Kammerorchestern aufgetreten. Für BIS hat er das Lahti Symphony Orchestra bereits in einer Einspielung mit Musik von Arvid Järnefelt, Sibelius' Schwager, geleitet. Als Solist und Kammermusiker hat Kuusisto auf mehreren Kontinenten konzertiert. Er hat zahlreiche Einspielungen bei BIS vorgelegt, darunter mehrere CDs mit Kammermusik von Jean Sibelius. Jaakko Kuusisto ist auch als Komponist und Arrangeur aktiv; sein Werkverzeichnis enthält Kammermusik, Oper und Filmmusik.



Lahti Symphony Orchestra

Photo: © Seppo J.J. Sirkka/Eastpress Oy

Symphonie no 1 en mi mineur op. 39 (1898–99/1900)

Au début de 1899, le nom de Jean Sibelius ne passait plus inaperçu. Une grande quantité de musique de chambre – qui, à son meilleur, est à la fois élégante et exubérante – avait coulé de sa plume pendant sa jeunesse et, en 1892, il avait fracassé le moule de la musique orchestrale finlandaise avec *Kullervo*, une grande composition en cinq mouvements basée sur un récit de l'épopée nationale finlandaise, le *Kalevala*. Suite à sa percée spectaculaire avec cette œuvre, il consolida sa position au cours des années 1890, composant des pièces qui touchaient à des cordes sensibles du point de vue de la culture et de la politique (la Finlande était alors un grand duché autonome de l'empire russe mais les manœuvres de la Russie pour réduire son autonomie irritaient de plus en plus les Finlandais). En quelques mois il devait produire l'une des pièces qui mit son nom dans les bouches du monde entier : *Finlandia*. Il était devenu une figure populaire dans les cercles sociaux et intellectuels quoique ses dépenses extravagantes le laissaient les poches chroniquement vides. Il était déjà père de trois petites filles suite à son mariage avec Aino Järnefelt, issue d'une famille éminente connue pour ses sympathies nationalistes finlandaises.

Malgré son programme, *Kullervo* est une œuvre aux proportions et aspirations symphoniques mais Sibelius répugnait à l'idée de l'appeler une symphonie. Sa première symphonie numérotée, composée en 1898–99, fut sa première grande œuvre orchestrale sans titre à programme même si elle survint en partie d'une pièce à programme projetée intitulée provisoirement *Musikalisk Dialog* (*Dialogue musical*). On doit toutefois souligner que le produit fini – comme toutes les symphonies de Sibelius – n'est ni à programme ni à contenu politique. Les quatre mouvements suivent la tradition classique et sont écrits pour grand orchestre y compris tuba et harpe. Commencant par une introduction lente à la clarinette qui présente le matériel motivique central de l'œuvre en entier, le premier mouve-

ment est dans une forme de sonate comprimée remplie de vitalité juvénile alliée à la confiance et la certitude technique que Sibelius avait acquises au début de la trentaine. S'ouvrant sur un humble thème chantant d'une beauté exquise, le second mouvement est une sorte de rondo quoique l'auditeur soit moins frappé par les procédures formelles employées que par la vaste étendue émotionnelle et la cohésion stylistique du mouvement. La pulsation rythmique du scherzo démontre combien Sibelius aimait Bruckner ; à cela, Sibelius ajoute des lignes agiles aux bois et cordes qui s'entremêlent à une vitesse tourbillonnante. Le trio est de caractère pastoral et le mouvement se termine par une reprise écourtée du scherzo. Le finale s'ouvre sur une répétition alourdie aux cordes du thème de clarinette du début du premier mouvement. La majeure partie du mouvement offre cependant une alternance de musique rapide à la vigueur implacable, remplie d'éclats dramatiques, avec une mélodie *cantabile* qui s'enfle de débuts modestes à un « grand air » expansif et exalté. On dit souvent de la *Première* qu'elle est la plus proche de Tchaïkovski des symphonies de Sibelius – sans doute un reflet de la fréquence à laquelle des œuvres russes étaient jouées à Helsinki dans les années 1890 – mais, contrairement à Tchaïkovski, Sibelius résiste à la tentation de terminer sa symphonie avec triomphe : elle reste résolument en mineur et s'éteint sur deux modestes accords *pizzicato*.

« Le compositeur parle le langage de toute l'humanité, mais pourtant une langue qui n'en est pas moins la sienne propre. » La citation est du critique Richard Faltin du journal d'Helsinki *Nya Pressen* après avoir entendu Sibelius diriger la création de la *Symphonie no 1* le 26 avril 1899. La symphonie qu'il a entendue diffère cependant de plusieurs manières de la version jouée aujourd'hui. Espérant une exécution à Helsinki au printemps 1900, Sibelius entreprit dans les premiers mois de cette année-là une révision de la symphonie (« Je ne la laisserai pas tant que je n'en serai pas satisfait », écrivit-il à Aino). Quand l'orchestre de la Société

Philharmonique d'Helsinki entreprit une grande tournée à l'étranger en 1900, la pièce centrale de leur programme était donc une version révisée de la *Première symphonie* de Sibelius. Robert Kajanus, ami et défenseur de Sibelius, chef de l'orchestre de la Société Philharmonique, n'était pas convaincu par les changements : « Kajanus n'aima pas plus la version révisée qu'il avait aimé la révision d'*Une saga*. Il était plus touché par la « sauvagerie » de l'œuvre originale » (Otto Andersson, 1952). En tant qu'exemple de cette « sauvagerie », notons que le premier mouvement original de la symphonie renfermait des parties pour tambourin et castagnettes – quoiqu'il soit impossible de reconstruire ces passages.

La partition originale de la version de 1899 de la symphonie semble avoir été démembrée au cours de la révision et les parties d'orchestre n'existent plus. Des manuscrits ayant survécu jettent un peu de lumière sur son caractère mais il reste beaucoup de questions, surtout au sujet de l'introduction lente de l'œuvre qui semble avoir été ajoutée ou modifiée vers la fin du travail de composition. Un fragment du finale (HUL 0123, correspondant aux mesures 354–385 dans la partition publiée), renferme des annotations d'un copiste et de Robert Kajanus, et fait ainsi probablement partie de la partition utilisée dans les premières exécutions.

Une partition complète au musée Sibelius à Turku représente une période intermédiaire dans la genèse de l'œuvre : certaines pages sont probablement tirées directement de la partition de 1899 tandis que d'autres sont révisées – quoiqu'il reste encore plusieurs divergences d'avec la partition publiée. La nature « couper et coller » de ce manuscrit rend impossible de déterminer exactement quand les divers changements furent apportés. Ce disque propose d'écouter plusieurs extraits de ce manuscrit. On entend d'abord l'introduction à la clarinette avec quatre mesures de plus que dans l'édition publiée. Dans le manuscrit de Turku, le thème d'ouverture du mouvement lent est répété avec un changement d'orchestration (la

mélodie est aux cors et altos). Le scherzo est plus long, non seulement à cause de la présence de plusieurs mesures supplémentaires mais aussi à cause d'une différence structurale qui peut être résumée comme suit : la forme générale dans le manuscrit de Turku est A–A¹–B–A² et la partition publiée omet la section A¹. Finalement, nous entendons la fin du finale qui est plus courte dans le manuscrit de Turku que dans la partition publiée.

La *Première symphonie* se montra être une œuvre centrale dans la carrière de Sibelius. Sans abandonner le poème symphonique comme exutoire expressif pour de la musique de nature plus à programme, il s'éloigne ici d'un pas décisif du monde wagnérien qui l'avait tant occupé dans les années 1890 ; il accorde un vote personnel de confiance à la musique absolue, dans la tradition symphonique qui remonte aux classicistes de Vienne.

Symphonie no 2 en ré majeur op. 43 (1901–02)

En février 1900, la plus jeune des filles de Sibelius, Kirsti, contracta le typhus et mourut à l'âge de 15 mois seulement. Sa mort fut un coup dévastateur pour toute la famille qui ne s'en était pas entièrement remise en automne quand le baron Axel Carpelan, impécunieux, excentrique mais aussi une source d'inspiration (que Sibelius avait rencontré peu avant mais qui devait devenir l'un de ses amis les plus intimes), rassembla 5,000 marks pour que les Sibelius puissent voyager en Italie « où on apprend le *cantabile*, la modération et l'harmonie, la plasticité et la symétrie des lignes, où tout est beau – même ce qui est laid. »

Après un séjour prolongé et coûteux à Berlin, Sibelius et sa famille arrivèrent en Italie et restèrent dans la ville côtière de Rapallo, non loin de Gênes. Sibelius travailla sur sa *Seconde symphonie* – quoiqu'il n'en sût rien à ce moment-là : le thème principal par exemple du mouvement lent de la symphonie fut d'abord ébauché pour une série projetée de poèmes symphoniques sur l'histoire de Don

Juan où il est associé au visiteur de pierre. Le sublime second thème du mouvement fut esquissé à Florence plus tard au cours du voyage et devait faire partie d'une œuvre basée sur la *Divina Commedia* de Dante ; ce passage est intitulé «Christus».

Sibelius était de retour en Finlande pour l'été de 1901 ; il avait abandonné ses projets de Don Juan et de Dante et travaillait assidûment sur la symphonie qu'il imaginait, dans une lettre à Carpelan en octobre, comme une « grande œuvre en cinq mouvements ». Il changea encore ses plans et, au début de 1902, la symphonie était terminée et ne comptait que quatre mouvements. Le 8 mars, Sibelius en dirigeait la création à la salle de l'université d'Helsinki. Ce fut un triomphe : le concert et trois autres exécutions eurent lieu à guichets fermés et les critiques nageaient dans l'euphorie.

On a avancé au cours des années – même des chefs proches de Sibelius tels Robert Kajanus et Georg Schnéevoigt – que la symphonie comportait un message patriotique. Alors que de telles idées ne peuvent qu'avoir aidé à accroître la popularité de l'œuvre en Finlande, on doit souligner que ces interprétations ont été catégoriquement réfutées par le compositeur.

En 1900, Carpelan avait soutenu « la Finlande acquiert son propre Beethoven en Sibelius » et, après la création, l'influent critique Karl Flodin décrivit la symphonie en ces termes : « un chef-d'œuvre indiscutable, l'une des rares créations symphoniques de notre temps à pointer dans la même direction que les symphonies de Beethoven. » Elle marque ainsi un changement de direction en comparaison à la *Première symphonie* de 1899, s'éloignant du style des romantiques russes.

On ne niera pas facilement que le premier mouvement, de construction stricte, épouse une certaine forme de sonate mais le principe que la forme est déterminée par le contenu – si essentiel dans les symphonies suivantes de Sibelius – est déjà observable ici et c'est pourquoi les analyses critiques de sa structure varient con-

sidérablement. On trouve deux types thématiques principaux qui reviennent dans les mouvements suivants. L'un est une figure de trois notes, ascendante ou descendante ; l'autre se compose d'une longue première note souvent suivie d'un *gruppetto* lent ou d'un trille et d'une quinte descendante. Sibelius dit du début : « Ce thème est le plus joyeux que j'aie jamais écrit. Je ne comprends pas pourquoi il est souvent joué si lentement. »

Le mouvement lent, où les thèmes du « visiteur de pierre » et de « Christus » ébauchés en Italie luttent pour la suprématie, est plus rhapsodique, juxtaposant des sommets retentissants et des moments de ravissement et de repos. Le scherzo fougueux et virtuose contraste violemment avec le trio pastoral et un pont nous mène directement au dernier mouvement.

Le thème principal du finale à l'orchestration éclatante se comporte de manière héroïque. Le second thème a des accents de lamentation : Aino Sibelius soutint qu'il avait été composé à la mémoire de sa sœur Elli Järnefelt qui s'était suicidée en 1901. Le mouvement en entier peut servir de métaphore à l'architecture finlandaise : de construction simple et robuste avec des matériaux de haute qualité. En effet, la coda s'inspire d'une telle source. En juin 1899, le compositeur avait visité le studio du peintre Axel Gallén à Ruovesi. Tout en improvisant au piano, Sibelius avait dit : « Vous entendrez maintenant quelle impression Kalela [la résidence de Gallén] et ses atmosphères ont faite sur moi » et il joua ce thème.

Jamais auparavant une œuvre finlandaise pour orchestre n'avait été reçue avec une acclamation aussi immédiate et étendue et la symphonie est restée un morceau préféré. Sibelius dédia avec reconnaissance sa *Seconde symphonie* à Axel Carpelan.

Sibelius apporta quelques changements à la symphonie entre sa création et sa publication. Le début du premier mouvement fut réécrit pour commencer après le second temps de la mesure – probablement pour permettre une transition plus facile aux motifs suivants aux cors. De plus, deux mesures furent retranchées

(clarinettes, entre les mesures 34 et 35) et le thème ascendant suivant est donné aux violoncelles et altos plutôt qu'aux bassons. Dans le mouvement lent, le second thème (« Christus ») fait beaucoup d'effet dans une forme considérablement étendue, avec des sonorités à la Grieg, et la transition menant au matériel d'ouverture est allongée de plusieurs mesures. C'est grâce à un heureux hasard que nous avons connaissance de ces changements. Sibelius avait donné le manuscrit original utilisé à la création, en cadeau à l'avocat Ludwig Hjelt. Dans les années 1930, après le décès de Hjelt, la maison familiale prit feu et le manuscrit de Sibelius – un peu carbonisé dans les coins – fut la seule chose à avoir été sauvée ; il est maintenant conservé au musée Sibelius à Turku.

Symphonie no 3 en do majeur op. 52 (1904–07)

Sibelius commençait juste à faire des plans pour la *Troisième symphonie* quand il aménagea à Järvenpää en septembre 1904. Le 1^{er} mars 1906, il écrivit à Axel Carpelan que la symphonie était presque terminée et il promit de la diriger à la tête de la Société Philharmonique Royale à Londres au printemps suivant. Le concert à Londres dut cependant être remis à plus tard et Sibelius finit par faire les dernières retouches à l'œuvre juste à temps pour la diriger à Helsinki le 25 septembre 1907. Une partie du matériel thématique originalement pensé pour la symphonie aboutit finalement dans de nombreuses autres œuvres dont la suite pour piano *Kyllikki* et le quatuor à cordes *Voces intimae*. Inversement, quelques idées proviennent d'œuvres qui sont restées inachevées : un poème symphonique basé sur le *Kalevala* sur le thème de Luonnotar (qui devait devenir *La Fille de Pohjola*), et un oratorio intitulé *Marjatta*.

A ce moment dans sa carrière, avec des pièces comme la musique de scène pour *Blanc Cygne*, les six chansons de l'opus 50 ou le poème symphonique *Chevauchée nocturne et lever de soleil*, Sibelius s'éloignait du romantisme vers une

plus grande clarté et économie de forme et de sonorité, et c'est ainsi que la *Troisième symphonie* évite consciencieusement l'opulence du *Poème de l'extase* (1905–08) de Scriabine par exemple, ou de la *Symphonie no 8* (1906–07) de Mahler. Le thème concis, régulier, au rythme discipliné aux violoncelles et contrebasses qui ouvre la symphonie donne le ton à une œuvre qui préfère plutôt un style «classique» plus sarcastique, plus économique – non pas un pastiche néo-classique mais plutôt le concept de «junge Klassizität» (jeune classicisme ; un départ des tendances à programme du 19^e siècle en faveur de la mélodie et de la musique absolue de Bach et Mozart) exposé par Ferruccio Busoni, un ami de Sibelius. La forme du mouvement est aussi bien organisée et facile à suivre qu'un premier mouvement d'une symphonie classique de Vienne, ce qui rappelle la citation de Sibelius : « Pour moi, un *allegro* de Mozart est le modèle le plus parfait pour un mouvement symphonique. Pensez à son unité et homogénéité merveilleuses ! On dirait un flot ininterrompu où rien ne ressort et rien n'empiète sur le reste. » Deux possibilités pour le début de la symphonie ont survécu, toutes deux se trouvant sur le même manuscrit (HUL 0232) et sont incluses sur cette série de disques. On y reconnaît facilement le thème principal (écrit proprement quoiqu'il lui manque cependant les indications précises d'articulation trouvées dans la partition publiée) mais le sommet du thème (joué dans la version finale par les cors) est donné plutôt aux premiers violons. La première possibilité s'arrête à ce moment ; la seconde continue comme un brouillon de premier jet jusqu'au début du second groupe dont le matériel thématique est introduit déjà au sommet du premier groupe, de manière plus manifeste que dans la version finale.

La simplicité superficielle du mouvement lent cache un savoir-faire très subtil. Son thème – décrit par Carpelan comme « merveilleux, comme la prière d'un enfant » – hypnotise par ses constantes répétitions et transformations tout au long de cette forme hybride de variations et de rondo. Vers la fin du processus de compo-

sition – après l’envoi de la partition au copiste – Sibelius révisa ce mouvement et cette série de disques inclut la version préliminaire du mouvement en entier. Quoique matériel thématique et forme générale soient les mêmes, la première version est moins variée dans ses timbres que la version publiée. Ce qui frappe le plus dans les révisions arrive vers la fin du mouvement : dans l’épisode plus animé (l’équivalent des fig. 10–12 dans la partition publiée), l’une des phrases aux bois est jouée *staccato* au lieu de *legato* ; le retour du thème principal est accompagné par des décorations aux sonorités presque orientales (Sibelius avait travaillé sur sa partition de théâtre quasi-oriental du *Festin de Belshazzar* [1906] au cours de la composition de la symphonie) ; et l’une des deux phrases d’adieu de la version publiée est manquante.

Le finale allie les fonctions de scherzo et de finale en une seule entité. Sibelius décrit ce mouvement comme « la cristallisation de la pensée à partir du chaos. » Le « scherzo » jongle avec de brefs motifs, les associant et juxtaposant dans une variété apparemment infinie de combinaisons. Un noble thème de marche finit par s’élever, d’abord en hésitant puis avec confiance, aux violoncelles. Tout comme dans le mouvement lent, ce thème est constamment répété et transformé, dominant le reste de la symphonie et s’accroissant en intensité jusqu’à la fin de l’œuvre.

Symphonie no 4 en la mineur op. 63 (1909–11)

Sibelius appela sa *Quatrième symphonie* « une protestation contre la musique du jour. Il n’y a rien, absolument rien de ce cirque en elle. » C’est l’œuvre la plus importante d’une période de sa carrière où il produisit une série de compositions introspectives, parfois austères – dont les poèmes symphoniques *La Dryade* et *Le Barde*, la chanson pour orchestre *Luonnotar*, les trois *Sonatinas* pour piano, le quatuor à cordes *Voces intimae* et la musique de scène de la pièce *Ödlan (Le Léopard)* de Lybeck.

Sibelius travailla sur sa *Quatrième symphonie* de décembre 1909 à avril 1911. Même si la symphonie terminée est indiscutablement de la musique absolue, son impulsion initiale provint d'un voyage en septembre 1909 à la montagne Koli en Carélie du nord avec son beau-frère, le peintre Eero Järnefelt. Sibelius écrivit dans son journal : « Koli. L'une des plus grandes expériences de ma vie. Beaucoup de projets. « La montagne » ! » Il révéla évidemment à Axel Carpelan un lien entre le voyage à la montagne et les plans pour une nouvelle symphonie, poussant Carpelan à écrire : « Ce que tu m'as joué de « La Montagne » et des « Pensées d'un voyageur » sont les choses les plus impressionnantes que j'aie jamais entendues de ta plume. Il me tarde d'entendre la symphonie dans son brillant costume orchestral. »

Ce fut une période sobre pour Sibelius : suite à une opération à la gorge en 1908, il avait (temporairement) abandonné cigares et alcool ; mais ces sacrifices n'avaient pas résolu les problèmes pécuniers qui l'assaillirent tout au long de sa carrière créatrice. Ce fut cependant une période musicalement productive : en plus de faire des tournées à l'étranger comme chef d'orchestre, il termina le poème symphonique *La Dryade*, révisa la marche funèbre *In memoriam* et la cantate *L'Origine du feu*, et écrivit les huit chansons op. 61. Il projeta aussi une chanson orchestrale – un arrangement de *The Raven (Le corbeau)* d'Edgar Allan Poe – pour la soprano Aino Ackté (1876–1944) mais il abandonna ce projet et transféra une partie du matériel à la symphonie. Sibelius dirigea lui-même la création de la *Symphonie no 4* dans la grande salle de l'université d'Helsinki le 3 avril 1911.

Le matériel musical de la *Quatrième symphonie* est extrêmement concis et concentré et, bien que Sibelius ait orchestré la symphonie pour grand orchestre, il se servit de ce dernier avec une telle économie qu'on l'a souvent comparée à de la musique de chambre. La musique est dominée par l'intervalle de triton, *diabolus in musica*, entendu d'abord dans les premières notes menaçantes du lent premier mouvement, do – ré – fa dièse – mi, que Sibelius voulait faire sonner aussi « dur

que le destin.» Le mouvement est l'antithèse complète de sa contrepartie dans la *Troisième symphonie* : tempo lent, complexité rythmique, caractère noir et tendance à l'expressionnisme. Le scherzo vient en deuxième ; malgré l'austérité de la musique, une certaine légèreté nous rappelle que Sibelius a toujours aimé les formes de danse. Le trio *Doppio più lento* est une transformation poignante et macabre du thème du scherzo et le mouvement se termine non pas sur un retour complet du matériel du scherzo mais avec une très simple allusion au début dansant.

Le gendre du compositeur, le chef d'orchestre Jussi Jalas, affirma : « Pour nous musiciens finlandais, la *Quatrième symphonie* de Sibelius est comme la Bible. Nous nous en approchons avec grand respect et dévotion. Dans cette œuvre, Sibelius a vu la tragédie insondable de l'inconséquence de la vie, ce qu'il a exprimé avec audace, par de nouveaux moyens et dans un langage musical nouveau. » Et si la *Quatrième symphonie* comme tout représente la quintessence de Sibelius, le mouvement lent représente la quintessence de la *Quatrième symphonie* : en effet, ce mouvement fit partie des pièces jouées aux funérailles de Sibelius. Avec beaucoup de dignité et de retenue, la musique se dirige vers une large exposition d'un thème choral ascendant entendu d'abord aux cors. Un motif ascendant, qui apparaît quand le thème choral s'affaisse après le sommet final (clarinettes et bassons), est repris comme thème principal du finale en sonate rondo. Tout comme dans le scherzo, l'éclat superficiel de la musique – relevé par l'apparition inattendue d'un bref motif au glockenspiel – cache de profondes tensions harmoniques qui finiront par menacer de déchirer la musique. Un thème choral au cor, son accompagnement berçant *ostinato* aux cordes et le passage chromatique syncopé suivant proviennent tous d'esquisses pour *Le corbeau*. Ces motifs forment une partie importante dans le sommet final et la coda. La symphonie ne se termine pas sur une tragédie mais sur la résignation avec des accords répétés *mezzo-forte* de la mineur.

Nous savons que Sibelius apporta quelques révisions à la *Quatrième symphonie* après sa création. Une partition complète de la main du compositeur, conservée à la Bibliothèque Nationale de la Finlande, est en majeure partie écrite avec soin – mais quelques changements furent clairement gribouillés en toute hâte. Il s’agit peut-être du manuscrit utilisé à la création et les changements furent griffonnés au cours des répétitions, ou peut-être s’agit-il d’un brouillon préliminaire qui devait encore être modifié avant l’exécution. Vu l’absence des parties d’orchestre de la création (on les croit perdues), il est impossible d’être certain à ce sujet. Quoi qu’il en soit, deux passages du manuscrit d’Helsinki diffèrent nettement de la partition imprimée. Dans le second mouvement, le scherzo compte de nombreuses petites divergences – surtout des valeurs de note, nuances et articulations – mais le trio est radicalement différent. Le matériel thématique est semblable mais quiconque s’imagine que l’écriture est réduite au minimum dans la version publiée sera étonné d’entendre que le matériel est traité de manière encore plus ascétique ici, les lignes sont âpres et nues au point d’être émaciées. L’autre grande différence arrive au début du finale où, sans solos de violoncelle et de violon, le manuscrit d’Helsinki renferme une version condensée des mesures précédant la lettre de répétition B.

Symphonie no 5 en mi bémol majeur op. 82 (1915/16/19)

La *Symphonie no 5* de Sibelius l’occupa pendant cinq ans et elle est de loin la plus importante de ses œuvres au cours des années de la première guerre mondiale et de la guerre civile en Finlande. Aucune de ses autres symphonies ne fut soumise à une révision aussi détaillée – une lutte monumentale dont Sibelius parlait comme d’une « lutte avec Dieu ». A cette époque, Sibelius cherchait une nouvelle direction dans sa musique symphonique, dans laquelle la forme devait être de plus en plus déterminée par le contenu tout en retenant assez de traits traditionnels

pour rendre la musique facilement accessible aux auditeurs comme au public. La *Cinquième symphonie* fut entendue pour la première fois en 1915 et elle comptait alors quatre mouvements. Sibelius n'était pas satisfait de l'œuvre et une version révisée en trois mouvements fut jouée en 1916. Le compositeur était encore insatisfait et la version entendue normalement aujourd'hui date de 1919.

Sibelius célébra son cinquantième anniversaire de naissance en décembre 1915. Il reçut alors un traitement de célébrité nationale : il fut l'objet d'articles de journaux, son portrait pendait dans les vitrines des magasins et des messages de félicitations arrivaient de partout. La symphonie devait être prête pour les célébrations d'anniversaire et Sibelius travailla d'arrache-pied pour la terminer en temps. Il y avait alors plus d'un an qu'il composait la symphonie, échangeant des motifs entre la *Cinquième* et l'embryonnaire *Sixième* et notant dans son journal : «C'est comme si Dieu le Père avait jeté ici-bas des pièces de mosaïque du plancher du ciel et m'avait demandé de les rassembler comme elles étaient. C'est peut-être une bonne définition de la composition.»

Dans la version de 1915, le poids musical de la symphonie est concentré dans les mouvements externes. Le scherzo pastoral reprend du matériel du premier mouvement plutôt lent tandis que le mouvement lent relativement court annonce une partie du matériel utilisé dans le finale. Ce dernier renferme le thème le plus célèbre de l'œuvre – un air qui se balance souvent connu comme «le thème des cygnes». Sibelius nota dans son journal en avril 1915 : «Juste avant onze heures moins dix j'ai vu seize cygnes. L'une des expériences les plus marquantes de ma vie. Oh mon Dieu, quelle beauté : ils volèrent pendant longtemps en cercle au-dessus de moi. Disparurent dans le soleil voilé comme un ruban d'argent scintillant. Leurs cris étaient du même timbre de bois que ceux des grues mais sans le moindre trémolo... Mystère de la nature et mélancolie de la vie ! Le thème du finale de la *Cinquième symphonie*.» C'est aussi dans ce mouvement que l'audi-

teur sera choqué par les dissonances les plus discordantes de toute la symphonie (disque 3, piste 4, 2'34 et 9'43).

La version de 1915 de la symphonie est comparable à un casse-tête incomplet de Jigsaw. Sibelius avait assemblé assez de pièces pour donner une idée de la vue d'ensemble mais les petits détails restaient à être placés et la position finale des éléments n'était pas encore décidée. L'artiste consciencieux et autocritique Sibelius n'aurait pas présenté consciemment une œuvre médiocre mais il est indéniable que la version de la *Cinquième symphonie* jouée le 8 décembre n'était pas au sommet de son potentiel. Cela n'avait peut-être même pas d'importance dans le cadre des célébrations d'anniversaire. Il était plus important d'avoir une grande nouvelle symphonie à présenter – une qui ne devait pas être aussi provocatrice ou controversée que la *Quatrième*.

Sibelius avait déjà pris la décision de retravailler la *Cinquième symphonie* en janvier 1916. Il écrivit : « Je veux donner à ma nouvelle symphonie une forme différente, plus humaine. Plus terre à terre, plus vibrante – le problème est que j'ai changé moi aussi depuis que j'y travaille. » Une version révisée en trois mouvements fut prête en temps pour son 51^{ème} anniversaire le 8 décembre. La partition de la version de 1916 n'existe plus mais, à partir d'une partie de contre-basse qui a survécu, on peut dire que les premier et second mouvements originaux avaient été fondus en un et ressemblaient beaucoup à leur forme finale. Le mouvement lent et le finale cependant étaient encore assez éloignés de leur forme finale : le finale par exemple, s'était allongé de 679 à 702 mesures. La version de 1916 de la symphonie récolta des critiques mitigées.

Sibelius avait pensé présenter la *Cinquième symphonie* à Stockholm au début de 1917 sous la direction de son beau-frère, Armas Järnefelt. Cela ne devait pas arriver – il écrivit à Järnefelt : « J'ai passé l'an dernier à la retravailler mais je ne suis pas encore satisfait. Et je ne peux pas, absolument pas te l'envoyer. » Avant

de pouvoir résoudre les problèmes de la symphonie à sa satisfaction cependant, Sibelius vit sa vie quotidienne interrompue par la guerre civile finlandaise qui suivit la déclaration d'indépendance de la Finlande envers la Russie le 6 décembre 1917. Ainola, la résidence du compositeur à Järvenpää, se trouvait parmi les propriétés fouillées par les gardes rouges et Sibelius fut éventuellement persuadé de se réfugier dans la sécurité comparative d'Helsinki où il resta plusieurs mois. La symphonie n'était toujours pas terminée en mars 1919 quand Axel Carpelan mourut – mais elle était assez avancée pour que Carpelan, malgré sa mauvaise santé, écrive : « en général, en ce qui concerne la forme et la substance musicale... la *Cinquième symphonie* est absolument extraordinaire... je sais maintenant qu'elle sera une symphonie tout à fait magistrale. » Une dernière attaque de doute de soi a presque poussé Sibelius à jeter les second et troisième mouvements en entier et renommer le premier mouvement restant « Fantasia sinfonica I » mais, à la fin du printemps, il était prêt et, six mois plus tard, le 24 novembre 1919, il en dirigea lui-même la version définitive à Helsinki.

La version finale de la symphonie garde la forme en trois mouvements de la version de 1916, le premier mouvement et le scherzo originaux maintenant reliés et fondus ensemble et le scherzo s'accéléralant graduellement mais constamment jusqu'à son sommet excitant. Le matériel thématique de l'original est ici orchestré avec encore plus de couleur, associé avec plus de soin et de subtilité ; par conséquence, certains des motifs apparaissent dans un ordre différent. L'équilibre structural de l'œuvre est modifié (peu de gens contesteraient le terme « amélioré ») par un rallongement du mouvement lent et une réduction considérable de la durée du finale. L'un des traits distinctifs de la symphonie, les martellements soigneusement espacés à la fin, sont maintenant entendus dans toute leur splendeur (ils avaient été obscurcis par un trémolo des cordes dans la version de 1915).

Symphonie no 6 (en ré mineur) op. 104 (1922–23)

Sibelius commença déjà à ébaucher des idées pour sa *Sixième symphonie* en 1914–15 quand la *Cinquième* était encore sur le métier. A un certain moment à ce stade premier, il songea même à en faire un second concerto pour violon (« Concerto lirico »). Il essaya divers motifs dans d'autres contextes au cours des années suivantes : après ses luttes avec la *Cinquième symphonie*, Sibelius essayait encore de concilier forme et contenu dans sa musique symphonique et la *Sixième symphonie* ne figura pas sur sa liste de priorités avant 1922. Avant qu'il puisse la terminer, Sibelius vécut une tragédie personnelle : en mai 1922, son cher frère Christian, psychiatre éminent et excellent violoncelliste amateur, tomba incurablement malade et mourut le 2 juillet. Sibelius ne put se concentrer à nouveau sur la symphonie avant septembre et il y travailla jusqu'au début de 1923.

Sibelius dirigea l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki pour la création de la *Sixième symphonie* le 19 février 1923. Peu après, il décrivit l'œuvre au journaliste suédois William Seymer en ces termes : « Elle est très tranquille de caractère et de profil... et repose, comme la *Cinquième*, sur des fondations linéaires plutôt qu'harmoniques. De plus, comme la plupart des autres symphonies, elle a quatre mouvements ; ceux-ci, par contre, sont complètement libres dans leur forme. Aucun n'adopte le plan ordinaire de sonate... Je ne pense pas à une symphonie comme à de la musique dans tant de mesures mais plutôt comme une expression d'un credo spirituel, d'une phase dans notre vie intérieure. »

Il n'est pas rare de trouver une couleur modale dans les œuvres de Sibelius mais l'influence du mode dorien dans la *Sixième symphonie* est particulièrement prononcée. En effet, comme les premières pages des premier, troisième et quatrième mouvements n'ont pas d'armure à la clé, on peut soutenir qu'il est plus approprié d'appeler la pièce une « symphonie dans le mode dorien » qu'une « symphonie en ré mineur » (la page de titre de la partition omet toute mention de tona-

lité). Une partie du matériel de la symphonie présente un caractère de choral mais Sibelius ne cite ni ne compose des thèmes explicites de chorals. A la place, il fait indirectement allusion à des concepts religieux qui n'avaient pas de place immédiate dans sa vision de la symphonie comme musique absolue.

Le tissu de la *Sixième symphonie* est dominé par les cordes. Le matériel motivique de base de l'œuvre en entier se trouve dans le serein début polyphonique : une phrase descendante dès le début et un thème ascendant entendu d'abord au hautbois peu après. La tranquillité du début fait place à de la musique plus animée quoique la pulsation de base reste la même. Ce n'est qu'à la coda que des trémolos aux cordes basses et des accords distants aux cors signalent un assombrissement d'atmosphère. Le mouvement « lent » rêveur jouit d'une liberté rythmique inhabituelle, presque comme s'il était noté sans barres de mesures. Par contraste total, le bref scherzo est une pièce terre à terre piquante avec un rythme insistant de trochée.

Le finale s'ouvre sur une noble mélodie en périodes régulières, jouée en alternance par les bois/cordes aiguës et cordes basses. Les phrases perdent cependant peu à peu leur symétrie et la musique se fait de plus en plus pressante, atteignant un sommet frénétique. Suite à ce sommet on entend un thème de choral sublime qui fait glisser la symphonie dans le silence.

Sibelius dédia sa *Sixième symphonie* au compositeur et chef d'orchestre suédois Wilhelm Stenhammar, un bon ami et un fidèle promoteur de sa musique.

Symphonie no 7 en do majeur op. 105 (1923–24)

Les origines de la *Septième symphonie* de Sibelius sont intimement reliées à celles des *Cinquième* et *Sixième* : plusieurs des motifs de l'œuvre remontent à des ébauches de la fin de 1914 ou du début de 1915. Son thème caractéristique au trombone fut esquissé pour un projet de poème symphonique, *Kuutar* (*La déesse lunaire*) vers la fin des années 1910.

Dans une lettre souvent citée à Axel Carpelan (20 mai 1918), Sibelius révéla ainsi ses projets pour la *Septième symphonie* : « joie de vivre et vitalité, avec des sections *appassionato*, en trois mouvements, le dernier un « rondo hellénique »... Il est possible que je change mes plans pour elle car mes idées musicales se développent. » Les plans de Sibelius changèrent en effet et le manuscrit du début des années 1920 prouve qu'il envisageait alors une œuvre non pas en trois mouvements mais en quatre. A l'été de 1923, après une importante tournée de concerts en Suède et en Italie, Sibelius concentra son attention sur la *Septième symphonie* et décida qu'elle serait en un mouvement dont la majeure partie proviendrait du second mouvement projeté précédemment, un *Adagio* basé sur do majeur quoique une partie de la musique plus rapide puisse être retracée au finale en sol mineur d'abord pensé.

Les premiers mois de l'an 1924 furent une période de labeur concentré sur la nouvelle symphonie. Sibelius travaillait souvent la nuit en buvant du whisky. La pièce fut terminée le 2 mars et créée le 24. Sibelius en dirigea la création, comme celle de toutes ses symphonies mais – contrairement aux autres – cette œuvre fut entendue pour la première fois non pas à Helsinki mais à la salle de concert de Stockholm et jouée par l'Orchestre de l'Association des concerts de Stockholm. La patience de sa femme Aino avait cependant été poussée à bout : elle l'avait pris à partie (par écrit !) pour sa faiblesse de caractère et sa passion pour l'alcool et refusé de l'accompagner à Stockholm pour la création. Dans ce cas ses craintes n'étaient pas motivées : le concert fut donné à guichets fermés et la nouvelle œuvre fut bien reçue.

Il est clair que Sibelius considéra l'œuvre comme une symphonie pendant la majeure partie de sa longue gestation. A sa création à Stockholm, elle portait néanmoins le titre de *Fantasia sinfonica* – le titre qu'il avait proposé en 1919 quand il avait pensé garder le premier mouvement de la *Cinquième symphonie* et

en jeter les deux autres. Kari Kilpeläinen fait remarquer dans la préface de l'édition critique de l'œuvre (Breitkopf & Härtel 2010) : « Sibelius n'a pas d'abord décidé de composer une « fantaisie » mais le matériel et le développement des idées musicales semblent l'avoir poussé à cette solution. » Le nom de *Fantasia sinfonica* resta pour les exécutions à Copenhague et à Malmö quelques mois plus tard – même si elle est déjà appelée « Symphonie no 7 » dans au moins un périodique danois. Dans une lettre à son éditeur Wilhelm Hansen le 25 février 1925, Sibelius écrivit : « Le mieux serait que son nom soit *Symphonie no 7 (in einen Satze)* [en un mouvement]. » Robert Kajanus dirigea la création finlandaise de l'œuvre qui finit par avoir lieu le 25 avril 1927.

La *Septième symphonie* est l'ultime expression du processus de fusion et de condensation (« sublime simplification » écrivit le critique et compositeur suédois Moses Pergament après la création) qui avait occupé Sibelius tout au long de sa carrière symphonique. Le caractère de la musique passe du long passage polyphonique de choral aux cordes, via un *Vivacissimo* à toute allure jusqu'à l'*Allegro molto moderato* énergique et dansant. Sibelius tisse ces éléments apparemment disparates en une entité fondue avec une habileté incommensurable, les reliant au moyen d'un thème majestueux au trombone de façon à ce que chaque changement de tempo soit imperceptible de même qu'inévitable. Comme « Radiole » (probablement Gunnar Hauch, un ami de Sibelius) écrivit dans le journal danois *Nationaltidende* après le concert à Copenhague en 1924 : « Il n'y a rien ici qui soit de trop ou pas assez ; la musique coule comme une source de vie et elle fait son chemin. »

Parmi les ébauches de la *Septième symphonie*, deux brouillons entièrement orchestrés de la coda ont survécu ; aucun ne fut joué de la vie du compositeur. Dans l'un d'eux, après la dernière apparition du thème du trombone, la musique dérive dans une rêverie rappelant délicatement des motifs antérieurs avant d'aboutir

à un bref sommet. Cette fin fut jouée pour la première fois à Denton au Texas à l'occasion de la 4^e Conférence internationale Jean Sibelius en 2005. L'autre version brouillon est cependant plus viable en tant que fin de concert ; son matériel est plus clairement relié à ce qui a eu lieu auparavant et il garde l'atmosphère de noblesse et de dignité qui caractérise la symphonie en entier.

Après l'apparition de la *Septième symphonie*, ni Sibelius ni personne d'autre comprirent qu'elle devait être sa dernière œuvre dans ce genre. Comme son style de composition se dirigeait vers une nouvelle voie – une tonalité plus audacieuse et plus stridente qu'auparavant – il se mit à composer une autre symphonie et sembla, un certain temps, bien avacer. Ayant promis la création mondiale à Serge Koussevitzky à Boston, la création européenne à Basil Cameron à Londres et la finlandaise à Georg Schnéevoigt, Sibelius semble avoir été près de terminer sa *Huitième symphonie* au début de 1932 mais la partition ne fut jamais livrée. En 1933, le premier mouvement – 23 pages – fut même envoyé à un copiste. Après cela il ne se passa plus rien. Sibelius s'était soumis à une autocritique sévère tout au long de sa carrière et, cette fois, il permit à ses doutes de triompher. En 1943 même, il espérait encore terminer l'œuvre, disant à son secrétaire Santeri Levas : « J'ai une œuvre importante sur le métier et j'aimerais la voir terminée avant de mourir » et écrivant dans son journal : « La symphonie est dans mes pensées. »

Quelques mois plus tard cependant, il en avait décidé autrement. Aino Sibelius se rappela : « Dans les années 1940, nous avons commencé un grand auto-da-fé. Mon mari avait ramassé un tas de manuscrits dans un panier à linge et il les brûla dans le foyer de la salle à manger. Des mouvements de la *Suite Karelia* y passèrent – j'ai vu ensuite les restes des pages déchirées – et beaucoup d'autres choses. Je n'ai pas eu la force de regarder ce spectacle consternant ; je quittais simplement la pièce. C'est pourquoi je ne sais pas exactement ce qu'il a jeté au

feu. Mais après, mon mari était plus calme et ses esprits étaient plus clairs. Ce fut une période heureuse.»

© *Andrew Barnett 2011*

Sous la direction d'Osmo Vänskä (chef principal de 1988 à 2008), l'**Orchestre Symphonique de Lahti** (Sinfonia Lahti) est devenu l'un des plus remarquables d'Europe. Depuis l'automne 2008, le conseiller artistique de l'orchestre est Jukka-Pekka Saraste et, à l'automne 2011, Okko Kamu en deviendra chef principal. En l'an 2000, l'orchestre a élu domicile à la salle Sibelius en bois, dont l'acoustique d'Artec Consultants de New York jouit d'une renommée internationale. La formation a entrepris plusieurs grands projets d'enregistrements pour BIS, gagnant deux *Gramophone Awards*, le Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros, deux «Prix Classique de Cannes» et un Midem Classical Award. En 2004, l'orchestre gagna un disque de platine pour son enregistrement «Sibelius – Music from Timo Koivusalo's film»; il possède aussi plusieurs disques d'or dans sa collection, par exemple pour ses enregistrements de la version originale du *Concerto pour violon* (1992) de Sibelius et de «Finnish Hymns» (2001). L'ensemble a joué à de nombreux festivals de musique dont les Proms de la BBC à Londres et le festival des Nuits Blanches à St-Petersbourg. Il s'est produit à Amsterdam, au Musikverein à Vienne et au Symphony Hall à Birmingham en plus d'avoir fait des tournées en Allemagne, Russie, Espagne, Chine, au Japon et aux Etats-Unis. En 2003, les critiques de musique japonais élurent l'exécution de *Kullervo* de Sibelius meilleur concert classique de l'année au Japon. Chaque septembre, l'Orchestre Symphonique de Lahti organise un festival international Sibelius à la salle Sibelius.

Osmo Vänskä, directeur musical de l'Orchestre du Minnesota et chef lauréat de l'Orchestre symphonique de Lahti en Finlande, est applaudi pour ses concerts intenses et dynamiques et pour ses interprétations audacieuses et nouvelles des répertoires standard, contemporain et nordique. Il a entrepris sa carrière musicale en tant que clarinettiste, occupant le poste de premier clarinettiste associé à l'Orchestre philharmonique d'Helsinki pendant plusieurs années. Après avoir étudié la direction à l'Académie Sibelius à Helsinki, il gagna le premier prix au Concours international de Besançon pour jeunes chefs d'orchestre en 1982. Sa carrière en direction fut marquée par des engagements importants avec la Tapiola Sinfonietta, l'Orchestre symphonique d'Islande et l'Orchestre symphonique de la BBC de l'Ecosse. Ses nombreux disques BIS continuent de récolter les meilleures critiques qui soient ; son cycle des symphonies de Beethoven avec l'Orchestre du Minnesota a répandu le dynamisme exceptionnel de cette collaboration musicale dans tous les pays du monde. Vänskä est réclamé partout comme chef invité ; on l'entend régulièrement avec l'Orchestre philharmonique de Londres, l'Orchestre symphonique de la BBC, l'Orchestre symphonique nippon Yomiuri, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre de Philadelphie et l'Orchestre symphonique national de Washington. Il a reçu de nombreux prix et distinctions dont la médaille Pro Finlandia, un prix de la Société Philharmonique Royale de Grande-Bretagne, le prix Chef de l'année du *Musical America* en 2005, la médaille Sibelius en 2005 et le prix de la fondation Finlandia des Arts et Lettres en 2006.

Depuis qu'il a accédé au poste de premier violon de l'Orchestre Symphonique de Lahti en 1999, **Jaakko Kuusisto** a travaillé avec cet ensemble dans plusieurs rôles, passant de celui de soliste à celui de chef et de premier violon pour des concerts et des enregistrements. Kuusisto est aussi responsable du Festival du printemps de l'orchestre.

Jaakko Kuusisto a occupé le poste de principal chef invité à l'Orchestre Symphonique d'Oulu de 2005 à 2009. Il a aussi été invité à diriger entre autres l'Orchestre du Minnesota, de l'Orchestre Philharmonique de la Belgique, l'Orchestre Symphonique de Trondheim, l'Orchestre Philharmonique de Belgrade et de nombreux orchestres de chambre. Il a déjà dirigé l'Orchestre Symphonique de Lahti dans un enregistrement de la musique d'Arvid Järnefelt, beau-frère de Sibelius, sur disque BIS. Comme violoniste, Kuusisto s'est produit comme soliste et chambriste sur plusieurs continents. Il a fait de nombreux enregistrements avec BIS dont plusieurs disques du répertoire de musique de chambre de Jean Sibelius. Jaakko Kuusisto est aussi compositeur et arrangeur ; sa liste d'œuvres renferme de la musique de chambre, de l'opéra et de la musique de film.

交響曲第1番ホ短調作品39 (1898-99/1900)

ジャン・シベリウスは1899年初めには既に実績を積んでいた。大量の室内楽作品——その優雅さと熱狂は最高潮にある——は青年時代の彼のペンから溢れんばかりに生まれ、そして1892年にはフィンランド民族叙事詩カレヴァラの物語に基く5楽章からなる巨大な「クッレルヴォ」でフィンランドのオーケストラ音楽の型を打ち破った。この作品で輝かしい躍進を遂げた彼は、1890年代に入ると文化的、政治的に（当時フィンランドはロシア帝政下の大公国だったが自治政府の力を抑圧しようとするロシアへの怒りが高まっていた）扇動する作品を作曲してその地位を強固なものにした。そして2、3ヶ月のうちに彼の名を世界中の人々に知らしめることになった作品の一つ「フィンランディア」を書き上げた。シベリウスは社交場や知的サークルで人気の人物になったが、しかし彼は浪費から常に資金不足に陥っていた。フィンランド民族主義に共感していたことで知られた著名な家系のアイノ・ヤーネフェルトと結婚したシベリウスは、既に3人の幼い娘の父になっていた。

「クッレルヴォ」は、標題こそ持つものの交響曲への志向と規模を持つ作品だが、シベリウスはこれを交響曲と呼ぶことを避けていた。1898-99年に作曲された彼の最初の番号付き交響曲は、標題を持たない彼の最初の主要オーケストラ作品だが、少なくとも部分的には仮題‘Musikalisk Dialog’（「音楽的対話」）を持った標題的構想から発展して生まれたものだった。しかし完成された作品は他のシベリウスの全ての交響曲と同様、標題的でもなく政治的意図もないことは強調されるべきだろう。古典的伝統に則った4楽章からなり、チューバやハープを伴うフル・オーケストラのために書かれている。ゆっくりしたクラリネットの導入部が作品全体の中心的モチーフを提示する第一楽章は圧縮されたソナタ形式で、若い活力に溢れ、シベリウスが30代前半までに得ていた技術的確信と自信を併せ持っている。質素だが極めて美しい歌謡風のテーマで開始される第二楽章は一種のロンド形式になっているが、そこに採用されている構成上の展開よりも、情感的な幅広さと様式的統一感がより聴く者の注意を引く。スケルツォのリズムの躍動

は明らかにシベリウスのブルックナーへの共感を示していて、シベリウスはそこに木管と弦の急速な動きを旋風のように織り込んでいる。トリオは田園的な性格を持ち、短縮されたスケルツォに戻ってこの楽章を終える。フィナーレは第一楽章冒頭のクラリネットのテーマの弦による重厚な再現で始まる。しかし楽章の大半は休まることのない活力の急速な音楽の連続で、ドラマティックな爆発に満ち、控え目に始まるカンタービレの旋律が広大で情熱的な‘大曲’へと発展する。第一交響曲はシベリウスの交響曲の中で最もチャイコフスキー的だとしばしば言及される——1890年代にヘルシンキでロシア作品が頻繁に演奏された影響に疑う余地はない——がしかし、チャイコフスキーとは違ってシベリウスは交響曲を勝利の気分で終結させたい衝動を抑えている。曲は毅然として短調にとどまり、2つの質素なピツィカートで消えるように終わる。

「この作曲家は人類共通の言語を話すが、しかしその言い回しは彼独自のものである。」批評家リチャード・ファルティンはシベリウスが1899年4月26日に第一交響曲を指揮した初演を聴いて、ヘルシンキの新聞‘Nya Pressen’にこう書いた。しかし彼が聴いたその交響曲は今日演奏されている版とは多くの異なる点がある。1900年春にヘルシンキで演奏されることを望んでいたシベリウスはその年の初めに交響曲の改訂を行った（「私が満足出来るまでこれをそのままにしておいてはいけない」とアイノに書いている）。こうして、1900年にヘルシンキ・フィルハーモニー協会オーケストラが大掛かりな海外演奏旅行を開始したとき、その演奏プログラムの中心になったのは改訂されたシベリウスの第一交響曲だった。シベリウスの友人で擁護者のロベルト・カヤヌスはフィルハーモニー協会オーケストラの指揮者だったが、その改訂内容に納得がいかなかった。「カヤヌスは、「エン・サガ」の改訂のときのようにはこの改訂版に気に入らなかった。彼は当初の作品が持っていた‘荒々しさ’により惹かれていた。」（オットー・アンデルソン、1952年）この‘荒々しさ’の例として、この交響曲の第一楽章には当初タンバリンとカスタネットのパートがあったことは特筆すべきだが、ただし、これらのパッセージを再構築することは出来ない。

1899年のオリジナル版は改訂の際に解体されてしまったようで、オーケスト

ラのパート譜も現存しない。残された手稿譜からはある程度それがどのようなものだったか知ることが出来、多くの疑問も残るが、特に遅い導入部については、おそらく作曲過程の後期になって追加または変更されている。フィナーレの断片の一つ（HUL 0123、出版されている総譜の354-385小節に対応する）には写譜係とロベルト・カヤヌスの書き込みが残っていて、おそらくは初期の演奏で使用されていた総譜の一部分なのだろう。

トゥルクのシベリウス博物館にある総譜は、作曲過程半ばの作品の姿を表している。1899年版からそのまま採られたページも改訂されたページもあるだろうが、出版譜とはまだ多くの点で異なっている。この手稿譜は‘切り貼り’のようになっていて、様々な変更がいつ行われたのか特定が難しい。今回の録音ではこの手稿譜からのいくつかの抜粋を聴くことが出来る。最初に聴くクラリネットの導入部は、出版譜より4小節長い。シベリウス博物館の手稿譜では緩徐楽章開始部のテーマがオーケストレーションを替えて（旋律がホルンとヴィオラに出る）繰り返される。スケルツォが長いのは単に小節数が多いからだけでなく、構造の違いにも理由があり、トゥルクの手稿譜では全体の構造がA-A1-B-A2となっているのに対し、出版譜ではA1の部分が省略されている。終楽章の終結部は、トゥルクのマニュスクリプトのほうが出版譜よりも短くなっている。

第一交響曲は明らかにシベリウスのキャリアの中核にある作品と言える。より標題的な性格の音楽のための表現手段としての音詩から離れることなく、しかし1890年代の彼に支配的だったワグネリアンの世界から彼はここで決然と踏み出し、絶対音楽、ウィーン古典派にまで遡る交響曲の伝統に対する彼の確信を明示している。

交響曲第2番ニ長調作品43（1901-02）

1900年2月、シベリウスの最年少の娘キルスティがたった15ヶ月という年齢でチフスに罹って亡くなった。彼女の死は家族全員に破滅的な衝撃を与え、未だ完全には立ち直れていなかったその年の秋、窮乏し風変わりだが激励を与えてくれる男爵アクセル・カルペラン（シベリウスはその当時まだ彼と出会ったばかりだっ

たが、彼の最も信頼出来る友人の一人となることになる）がイタリアに旅行出来るようにと5000マルクを工面してくれた。「そこで人はカンタービレ、節度と調和、線の均整と柔軟性を学び、そこでは全てが美しい——醜いものでさえ。」

長引いて支出がかさんだベルリン滞在のあと、シベリウスと彼の家族は1901年初めにイタリアに到着し、ジェノバから遠くないラパッロの海岸沿いの町に逗留した。シベリウスは第二交響曲の仕事をしていた——しかしこの時彼はそれが第二交響曲になるとは思っていなかった。例えばこの交響曲の緩徐楽章のメイン・テーマはもともとドン・ファン伝説に基づいた一連の音詩の構想のためにスケッチされたもので、石の客と関連付けられていた。この楽章のこの世のものとは思えないような2番目のテーマはこのイタリア旅行の後半フィレンツェでスケッチされたもので、ダンテの神曲に基づく作品の一部として計画していたものだった。このスケッチには‘キリスト’の書き込みがある。

1901年夏にシベリウスはフィンランドに戻った。彼はドン・ファンとダンテの計画を破棄して熱心に交響曲の仕事に取り組み、その10月には‘5楽章からなる大規模な作品’を構想しているとカルペランへの手紙に書いている。彼の計画は再び変更され、1902年初めに完成した時にはその交響曲は4楽章だけになっていた。3月8日にヘルシンキの学生会館ホールで彼はその初演を指揮した。これは大成功を収め、その演奏会と3回の追加公演は全て売り切れ、批評家達はみな満足した。

長い間、ロベルト・カヤヌスやゲオルク・シュネーフォイクトといったシベリウスに近い指揮者達でさえもが、この交響曲が愛国的なメッセージを持っているといった類の様々な評価をしてきた。そうした見方はこの作品のフィンランドにおける人気を助長したものの、そうした解釈をシベリウス自身が強く否定していることは強調されるべきだろう。

1900年にカルペランは「フィンランドはシベリウスのうちに独自のベートーヴェンを獲得しつつある」と言い、影響力のあった批評家カール・フロディンはその初演の後「決定的な傑作、我々の時代におけるベートーヴェンの交響曲と同じ方向性を持った数少ない交響作品の一つ」と記した。このようにこの作品は1899

年の第一交響曲とは方向性を変え、ロシアのロマン派様式から離れている。

緊密な構成の第一楽章が或る種のソナタ形式だということは殆ど誰もが認めるだろうが、形式は内容によって決定されるという原理——シベリウスの後期の交響曲に本質的な——が既にここには見られ、そのため批評家による構造分析は多様に存在する。2つの主要テーマ的なものが見られ、これらは後の楽章で再現される。その一つは3音の上昇または下降する形、もうひとつは、長音に続くゆったりしたターンやトリル、下降する5度の音程である。シベリウスはこの開始部分について「このテーマは私が書いた最も喜びに溢れたもの。なぜしばしば遅過ぎるテンポで演奏されるのか私には理解出来ない」と言っている。

イタリアでスケッチされた‘石の客’や‘キリスト’のテーマが高みを競い合う緩徐楽章はより狂詩曲風で、雷のような頂点と狂気と静寂の瞬間が並置されている。性急で技巧的なスケルツォは田園的なトリオと対照的で、橋渡しのパッセージが直接最終楽章へと我々を導いていく。

フィナーレのメイン・テーマは英雄的な性格で輝かしくオーケストレーションされている。第2のテーマはより悲哀の性格を帯びているが、アイノ・シベリウスは、これは1901年に自殺した彼女の姉エッリ・ヤーネフェルトを追悼して作曲されたのだと述べている。この楽章は、フィンランド建築のように、高品位の素材から簡潔で頑丈に構築されている。実際、コーダはそうした源から着想を得ている。1899年6月にシベリウスはルオヴェシにある画家アクセル・ガッレーンの仕事部屋を訪れた。ピアノで即興をしながら、シベリウスは「さて、カレラ（ガッレーンの故郷）やその雰囲気は私に与えた印象を聴かせよう」と言って正にこのテーマを弾いたのだった。

かつてフィンランドのオーケストラ作品がこのように瞬時に広範囲に称賛を得て迎えられたことはなく、この交響曲は不動の人気を得続けている。シベリウスは感謝を込めて第二交響曲をアクセル・カルペランに捧げている。

シベリウスはその初演と出版の間にこの交響曲にいくつかの変更を施している。第一楽章の開始部は小節の2拍目から始まるよう書き直されていて、これは続くホルンのモチーフへの移行をより滑らかにするためだと思われる。更に、改訂

で2小節が省略され（クラリネットの代34、35小節の間）続いて上昇するファゴットは、初稿ではチェロとヴィオラになっていた。緩徐楽章は第2のテーマ（‘キリスト’）がグリーグを思わせる響きを伴ってかなり長大になり大きな効果を上げていて、開始部の素材へ戻る経過部も数小節長くなっている。我々は運良くこうした変更についての知識を得られている。シベリウスは初演に使ったオリジナル版の手稿譜を法律家のルドヴィク・イエルトにプレゼントとして贈っていたのだった。イエルトが亡くなった後、1930年代になって彼の遺族の家が火災に遭い、端がいくらか焦げているもののシベリウスの手稿譜だけが唯一救出されたのだった。これは現在トゥルクのシベリウス博物館に保管されている。

交響曲第3番ハ長調作品52（1904-07）

1904年9月、シベリウスがヤルヴェンパーに移住した頃、彼の第三交響曲の計画は形になり始めたばかりだった。1906年3月1日、彼はアクセル・カルペランに、交響曲は殆ど完成し、1907年春にロンドンのロイヤル・フィルハーモニー協会ですれを指揮することを約束したと手紙を書いている。しかしそのロンドンでの演奏会は延期を余儀なくされ、シベリウスは結局1907年9月25日にヘルシンキでこれを指揮する直前に最後の加筆を施している。この交響曲のために当初用意されていたテーマ素材のいくつかは最終的に、ピアノ組曲「キュッリッキ」や弦楽四重奏曲「親愛の声」といった他の様々な作品に採用された。その反対にいくつかの構想は、カレヴァラに基づいたルオンノタールのテーマに拠る音詩（最終的に「ポホヨラの娘」へと発展した）や「マルヤッタ」と名付けられたオラトリオといった未完成に終わった作品から採られている。

付随音楽「白鳥姫」や作品50の6つの歌曲、音詩「夜の騎行と日の出」といった作品を生み出していたシベリウスは、彼のキャリアのこの時期、ロマン主義から遠ざかり、形式と響きの明瞭さと簡潔さへ大きく傾倒していて、こうして第三交響曲は、例えばスクリャービンの「法悦の詩」（1905-08）やマーラーの第8交響曲（1906-07）のような贅沢さを回避している。交響曲の開始でチェロとコントラバスに現れる簡潔、規則的、律動的で規律正しいテーマが醸し出す気分は、

より緊張感があり切詰められた‘古典的’様式の作品のためのもののようだが、それは新古典主義の模倣ではなく、シベリウスの友人フェルッチョ・ブゾーニの言う‘junge Klassizität’（19世紀の標題音楽的傾向を離れてバッハやモーツァルトの絶対音楽と旋律を志向するという、若き古典主義）の概念に近い。形式的にはこの楽章はウィーン古典派の交響曲の第一楽章のように秩序正しく理解しやすく、「私にとって、モーツァルトのアレグロは、最も完全な交響曲の楽章の手本だ。その素晴らしい統一性と均質性を思い出せ！それは途切れることのない流れのようであり、そこには何も突出するものはなく、何も他を侵食しない」というシベリウスの言葉を思い出させる。この交響曲の冒頭の2種のスケッチが現存していて、このCDのセットに収録されている。それらは、メイン・テーマは容易に判別出来るが（しかし出版譜にあるアーティキュレーションの正確な指示はない）テーマの頂点（最終版ではホルンで奏される）は第一ヴァイオリンに与えられている。最初のスケッチはこの部分以降が欠落している。2つめのスケッチは第2の部分が始まるころまで続いているが、そのテーマ素材は既に最初の部分の高揚する所で導入されていたもので、最終版よりも明瞭になっている。

緩徐楽章の外見上の簡潔さには、繊細な素晴らしい技巧が隠されている。カルペランが‘素晴らしい、子供の祈りのようだ’と表現したそのテーマは、変奏曲形式と Rond 形式とを混合させたこの楽章を通じて絶え間なく眠りを誘うように繰り返され変容される。作曲過程の後のほうで——総譜が筆写に送られた後だった——シベリウスはこの楽章を全体的に構築し直したのだが、このCDのセットはその準備段階の版の楽章全体が収められている。テーマ素材と全体の構成は同じだが、音色の変化は出版譜に比べて少ない。この版で最も印象的な部分は楽章の終わりのほうにある。より生き生きとしたエピソードのなかで木管のフレーズの一つがレガートではなくスタッカートで演奏されている。メイン・テーマに戻る部分は東洋風な響きの装飾（シベリウスはこの交響曲の作曲に並行していくらか東洋風な付随音楽「ベルシャザールの饗宴（1906年）」を手掛けていた）を伴い、そして出版譜にある2つの告別のフレーズのうちの一つがない。

フィナーレはスケルツォとフィナーレの働きを単一の楽章に融合している。シベリウス自身はこの楽章について「混沌からの思考の結晶化」と説明した。‘スケルツォ’ではいくつかの短いモチーフが際限なく様々の方法で結合され並置されて奏される。最終的に高貴な行進曲のテーマが最初はためらうように、そして後には確信を持ってチェロ現れる。緩徐楽章と同様、このテーマは絶え間なく繰り返され変容されて、曲の最後までこの交響曲を支配し力強さを漸増させていく。

交響曲第4番イ短調作品63 (1909-11)

シベリウスは自身の第四交響曲について「今日の音楽に対する反抗。そこには曲芸は一切、全く一切ない」と言っている。この曲は、音詩「森の精」や「吟遊詩人」、オーケストラ付き歌曲「ルオンノタール」、ピアノのための3つのソナティナ、弦楽四重奏曲「親愛の声」そしてリュウベックの劇「とかげ」への付随音楽といった一連の内向的で、ときに厳格な作品を生み出していた彼のキャリアのこの時期における最も重要な作品になっている。

シベリウスは1909年12月から1911年4月まで第四交響曲の仕事をした。完成した交響曲は疑問の余地のない絶対音楽だが、その最初の衝動は1909年9月に彼の義兄の画家エーロ・ヤーネフェルトと一緒に北カレリアのコリ山（訳者注；海拔300mほどの急峻な丘）を訪れた旅行から得られた。シベリウスは日記に書いている「コリ。私の生涯で最も偉大な経験の一つ。多くの計画。‘La montagne (山)’！」アクセル・カルペランにはこの山への旅行と新しい交響曲の計画との関連を知らせていたのは間違いなく、「君が私に演奏してくれた‘山’と‘旅人’からの抜粋はこれまで君のペンから聴いた中でも最も印象的だった。私は輝くオーケストラを纏った交響曲が聴きたい」とカルペランに書かせている。

当時はシベリウスにとって禁欲的な時期だった。1908年の喉の手術後、彼は（一時的に）葉巻とアルコールを絶っていた。しかしこうした節制も生涯を通じて彼を悩ませた金銭問題を解消するには至らなかった。一方、音楽的には生産的な時期になり、国外で指揮の演奏旅行をした他、音詩「森の精」を完成させ、葬送行進曲「イン・メモリアム」やカンタータ「火の起源」を改訂し、

作品61の8つの歌曲を書き上げた。彼にはまた、ソプラノ歌手アイノ・アクター（1876-1944）のための、エドガー・アラン・ポーの「大鴉」によるオーケストラ付き歌曲の計画もあったが、この計画は破棄されその素材のいくつかはこの交響曲に転用された。シベリウス自身が1911年4月3日のヘルシンキ大学の大講堂における第四交響曲の初演を指揮した。

第四交響曲の音楽素材は極めて簡潔で高度に凝縮されていて、シベリウスはこの交響曲をフル・オーケストラのために書いているが、しばしば室内楽とも比べられるような非常に儉約的な書法でオーケストラを用いている。音楽は遅く思い悩むような第一楽章の開始部に聴かれる三全音の音程‘diabolus in musica’（音楽の魔術）C-D-嬰F-Eに支配され、これはシベリウス自身が「運命のように過酷に」聴こえなければならぬと言っている。この楽章は、遅いテンポ、リズムの複雑さ、思い悩むような性格、表現主義への志向など、第三交響曲の第一楽章とは完全な対極にある。スケルツォは第二楽章に置かれている。その音楽の厳格さにも拘らず、この楽章にはシベリウスの生涯にわたる舞踏形式への嗜好を思い出させる或る種の明るい感触がある。ドッピオ・ピウ・レントのトリオはスケルツォのテーマによる痛切で死を思わせるような変容で、そして、スケルツォの素材に完全に回帰するのではなく、舞踏的な開始部分を微かに仄めかしてこの楽章を閉じる。

シベリウスの娘婿で指揮者のユッシ・ヤラスは「我々フィンランドの音楽家にとって、シベリウスの第四交響曲は聖書のようなものだ。我々は非常な敬意と専念をもってこれに取り組む。この作品の中にシベリウスは測り難い人生の矛盾の悲劇を見ていて、これに新しい手段、新しい音楽語法で大胆な表現を与えている」と述べている。そして第四交響曲全体がシベリウスの真髄を示しているとするならば、その緩徐楽章は第四交響曲の真髄を示していると言える。実際この楽章はシベリウスの葬儀で演奏された作品の一つだった。音楽は、偉大な尊厳と抑制とを伴って、最初にホルンに聴こえる上昇する聖歌風のテーマの幅広い表出へと向かって進んでいく。最後の頂点の後、聖歌風のテーマが静まっていく際に現れる上昇するモチーフ（クラリネットとファゴット）は、ロンド・ソナタ形式のフィナーレでメイン・テーマとして採り上げられる。スケルツォのように、音楽の外面的

な明るさ——不意に現れるグロッケン・シュピールの短いモチーフがそれを強調している——には、深い和声の緊張を孕んでいて、最終的にはそれが音楽を寸断してしまいそうになる。揺れるオスティナートの弦を伴うホルンの聖歌風のテーマと、それに続く変拍子の半音階のパッセージは全て「大鴉」のためのスケッチに由来している。これらのモチーフは最後の頂点と終曲で重要な役割を果たす。繰り返されるメゾフォルテのイ短調の和音を伴って、交響曲は悲劇ではなく諦念のうちに終わる。

初演の後、シベリウスは第四交響曲を幾度か改訂したことが知られている。フィンランド国立図書館に保管されているシベリウスの手書きの総譜は、殆ど丁寧に清書されているが、しかし2、3の変更が明らかに急いで走り書きされている。おそらくこれは初演の時に使用された手稿譜で、走り書きされた変更はリハーサルの際に加えられたか、もしくはまだ変更される余地を残した演奏前の単なる草稿かもしれない。初演に使用されたオーケストラのパート譜がない（紛失したと信じられている）状態では確かなことは判断出来ない。いずれにしても、国立図書館の手稿譜は出版譜と2つのパッセージが明らかに異なっている。第二楽章ではスケルツォの部分に数多くの小さな相違点があり、その殆どは音符の長さや強弱、アーティキュレーションなのだが、トリオの部分は根本的に違っている。テーマ素材は同じだが、切り詰められた出版譜の書法を想像する者は、ここで素材が更に禁欲的に取扱われていて、旋律はむき出しでやつれるほどに何の飾りもないのを聴いて驚くことになるだろう。もう一つの主要な違いはフィナーレの冒頭部分にあって、国立図書館の手稿譜にはチェロとヴァイオリンの独奏がなく、練習記号Bの前の小節の圧縮されたものが置かれている。

交響曲第5番変ホ長調作品82 (1915/16/19)

シベリウスは第五交響曲に合計5年の年月を費やし、そしてそれは第一次世界大戦とフィンランド市民戦争の時期における彼の最も重要な作品になっている。彼の他のどの交響曲もこれほどの徹底した改訂過程を経たことはなく、それはシベリウス自身が「神との闘争」と呼んだ記念碑的な芸術上の格闘だった。当時はシベ

リウスが彼の交響作品の新しい方向性を追求していた時期で、演奏者や聴衆に分かりやすい伝統的な特徴を十分に保持しつつも、その形式はさらに内容によって支配されるようになっていった。第五交響曲が1915年に初演された際には4つの楽章から構成されていた。しかしシベリウスはこの作品に満足せず、改訂された3楽章の版が1916年に演奏された。それにもなお彼は不満で、通常今日聴かれる版は1919年に完成した。

1915年12月、シベリウスは50才の誕生日を祝った。この機会に国民的著名人として扱われた彼は、新聞記事のタイトルになり、彼の肖像は店頭のウィンドウに飾られ、祝福の言葉は遠方から広く寄せられた。交響曲は誕生祝賀会に合わせて用意されることになっていたが、それに間に合わせて完成させるのに苦労した。この時まで既に彼は1年のあいだ交響曲の仕事を続けていて、第五交響曲と誕生しつつあった第六交響曲のあいだでモチーフを交換したりしていた。日記にはこう書いている。「それはまるで、父なる神が天国の床からモザイクの断片を投げ落とし、私にそれらを元通りに合わせるよう頼んでいるかのようだ。おそらくこれが作曲の良い定義だ。」

1915年版では交響曲の音楽の重心が両端楽章に集中している。田園的性格が強いスケルツォはその素材を遅めの最初の楽章から採っていて、比較的短く遅い楽章にはフィナーレで用いられる素材のいくつかが既に盛り込まれている。フィナーレにはこの作品の最も有名なテーマが含まれていて、その揺れるホルンの楽想はしばしば‘白鳥のテーマ’として知られている。1915年4月にシベリウスは日記にこう記している「11時10分まえに16羽の白鳥を見た。人生最大の感動の一つ。神よ、なんとという美しさ！ 白鳥は長いあいだ私の頭上を旋回していた。そして輝く銀のリボンのように、太陽の光のかすみの中に消えていった。声は鶴のような木管楽器の類だが、トレモロがない… 自然の神秘と人生の憂愁！ 第5交響曲のフィナーレのテーマ」。またこの楽章はこの交響曲中最も刺激的な不協和音で聴く者を驚かす（CD3、Ⅸ、2'34と9'43）。

1915年版のこの交響曲は不完全なジグソーパズルにも例えられるだろう。シベリウスは十分な数のピースを集めて全体像をある程度描き出しているが、

より細かい各部はまだ出来上がっておらず、その全体像の中における各要素の最終的な位置もまだ定まっていない。誠実で自己批判の強い芸術家シベリウスは標準以下の作品をそうと分かっているが発表したりはしないだろうが、しかし12月8日に演奏された第五交響曲の版がその可能性を最大限に発揮したものではなかったことは否定出来ない。ただ誕生祝賀会という目的のためには、このことはおそらく問題ではなかったのだろう。第四交響曲のような挑戦的で異論の多そうなものではないと確信出来る、彼が発表すべき偉大な新しい交響曲を彼が携えていることがより重要だった。

1916年の1月頃、シベリウスは第五交響曲の改訂を決断した。「私の新しい交響曲に私は別の、より人間的な形式を与えたい。より大地に根差して、より響き渡り——問題はこの仕事をしている間に私自身が変わってしまったことだった。」改訂された3楽章の版は12月8日の彼の51才の誕生日に間に合うよう準備された。1916年版の総譜は現存しておらず、しかし残されたコントラバスのパート譜からは、当初の第一及び第二楽章がここで結合され、その最終的な姿にかなり接近したことを我々は知ることが出来る。一方、緩徐楽章とフィナーレはその最終的な形からまだいくらか遠いものだった。例えば、フィナーレは679小節から702小節に長さを増している。1916年版の交響曲は雑多な評価を受けた。

1917年の初め、シベリウスは第五交響曲を彼の義兄アルマス・ヤーネフェルトの指揮でストックホルムで演奏することを計画していたが、これは実現しなかった。「私は昨年をその改訂作業に費やしたが、まだ私は満足出来ない。だからどうしてもそれを君に送ることは出来ない」と彼はヤーネフェルトに書いた。更には、彼がこの交響曲への挑戦を満足して終える前に、祖国フィンランドは1917年12月6日にロシアから独立を宣言し、それに続くフィンランド市民戦争によって彼の日常は妨害された。ヤルヴェンパーにあるシベリウスの家アイノラも赤軍による搜索の対象となり、シベリウスは結局比較的安全なヘルシンキへ移るよう説得されて、そこで数ヶ月を過ごした。1919年3月にシベリウスが信頼していた親友アクセル・カルペランが亡くなってしまった時にもまだ交響曲は完成していなかったが、しかし病弱なカルペランがこう書くには十分過ぎるほどに進捗

していた。「形式も音楽の本質も全体的に… 第五交響曲は全ての点で傑出している… 私は今これが交響曲の名作になることを確信している。」最後に自信喪失が高じたときにはシベリウスは第二楽章と第三楽章を完全に破棄して第一楽章だけを独立させ‘交響的幻想曲1番’と改題してしまうところだったが、4月の終わりには完成し、その6ヶ月後、1919年11月24日にシベリウス自身がヘルシンキでその決定版を指揮した。

この交響曲の最終版は1916年版の3楽章形式を保持していて、当初の第一楽章とスケルツォはここで滑らかに結合され、スケルツォは徐々にだが絶えず速度を上げていきスリルある頂点へと至る。当初のテーマ素材はここではより色彩的にオーケストレーションされ、念入りに絶妙に組み合わせられている。その結果、モチーフのいくつかは異なる順番で現れる。緩徐楽章が長くなり、フィナーレがかなり短縮されたため、作品の構造の均整は変化した（‘改良された’という言い方に異議を唱える人はいないだろう）。この交響曲の顕著な特徴の一つ、終結部の間隔を置いた6つの強打は、ようやくその十分な壮観を見せるようになった（1915年版では弦のトレモロで不明瞭になっていた）。

交響曲第6番（ニ短調） 作品104（1922-23）

シベリウスは第六交響曲のための楽想のスケッチを、第五交響曲がまだ計画中だった1914-15年から既に始めていた。この初期段階では、彼はこれを2番目のヴァイオリン協奏曲（‘抒情的協奏曲’）に変更することを考えたこともあった。続く数年間、様々なモチーフは他の場所で試された。第五交響曲との格闘が終わった後も、シベリウスは彼の交響作品において形式と内容を調和させる努力を続けていて、1922年まで第六交響曲は彼の最優先の仕事にはならなかった。シベリウスがこれを完成させる以前に、悲しい出来事が起こった。1922年5月に、著名な精神科医で素晴らしいアマチュアのチェロ奏者だった彼の愛する弟クリスティアンが病気に罹って助かる見込みがなくなり、7月2日には亡くなってしまった。シベリウスは9月になってようやく交響曲に集中出来るようになり、1923年の初め頃までこれに専念した。

シベリウスは1923年2月19日にヘルシンキ・フィルハーモニー管弦楽団を指揮して第六交響曲の初演を行った。その直後、彼はスウェーデンの編集者ヴィリアム・セイマルに作品についてこう説明している。「それは非常に静寂な性格と外観を持っている…そして第五交響曲と同様、和声ではなく線的基礎の上に構成されている。更に、他の多くの交響曲と同様に4つの楽章を持つてはいるが、これらは形式的に完全に自由で、通常のソナタ形式に従っているものはない…私は交響曲のことを、単にこれくらい、あれくらいの小節数の音楽と考えるのではなく、精神的な信条、人間の内面生活の段階の表現だと考えている。」

シベリウスの作品が旋法的趣きを持つことは珍しいことではないが、第六交響曲におけるドリア調の影響は特に顕著になっている。実際、第一、第三、第四楽章の最初のページには調号がなく、議論の余地はあるが‘交響曲ニ短調’よりも‘ドリア調の交響曲’と呼ぶほうが作品にふさわしい（総譜のタイトルのページは調に全く言及していない）。この交響曲の素材のいくつかは聖歌風の性格を持っているが、シベリウスは意図的にテーマを聖歌風に作ったのではなく、引用したのではない。一方で、彼は何かしら宗教的概念に惹かれてはいたが、絶対音楽としての彼の交響曲の展望に入り込む場所はなかった。

第六交響曲の構成は弦が支配的になっている。作品全体の基本となるモチーフ素材は清冽でポリフォニックな導入部分にある。開始冒頭の下降するフレーズと、そのすぐ後に最初にオーボエに聴かれる上昇するテーマ。導入部分の静寂はより活力ある音楽へと発展するが、その基本的な律動はそのままに保たれる。終結部になると低弦のトレモロと遠く聞こえるホルンの和音が気分の暗転の兆候を示す。夢のような‘緩徐’楽章は、まるで小節線なしに音符が配置されているかのような特異なりズムの自由さを持っている。全く対照的に、執拗な強弱格の律動を伴う短いスケルツォは歯切れの良い、地に着いた楽章になっている。

フィナーレは、木管を伴う高弦と低弦が交互に奏する規則的なフレーズ長の高貴な旋律で開始される。そのフレーズは徐々にその対称性を失くしていくが、音楽は緊迫感を増していき、熱狂の頂点に達する。この頂点の後、最後には高潔な聖歌風の楽想に至って、この交響曲を最終的に沈黙へと落ち着かせる。

シベリウスは第六交響曲を、友人で彼の音楽の忠実な擁護者だった、スウェーデンの作曲家で指揮者のヴィルヘルム・ステンハンマルに捧げている。

交響曲第7番ハ長調作品105 (1923-24)

シベリウスの第七交響曲の発端は第五交響曲と第六交響曲の発端と緊密に絡み合っている。この作品のモチーフのいくつかは1914年後半または1915年初め頃のスケッチにまで遡ることが出来る。作品のトレードマークであるトロンボーンのテーマは1910年代後半に構想されていた音詩‘Kuutar’（「月の女神」）のためにスケッチされたものだった。

よく引用されるアクセル・カルペランへの手紙（1918年5月20日）に、シベリウスは第七交響曲の計画について次のように書いている。「生の喜びと活力、情熱的な部分を持ち、3楽章からなり、その最後のものは‘古代ギリシャ風のロンド’… 私音楽的構想が発展するにつれて私は計画を変更するかも知れない。」実際シベリウスの計画は変化し、そして1920年代初めの手稿譜は、その当時シベリウスが3楽章ではなく4楽章の作品を考えていたことを示している。1923年の夏、スウェーデンとイタリアでの大掛かりな演奏旅行の後、シベリウスは第七交響曲に専念し、以前第二楽章として計画していたハ長調のアダージョからその大半を活用した単一楽章の作品にすることに決めた。ただ、より早い音楽のいくつかは、構想していたト短調のフィナーレから採られている。

1924年の最初の月日はその新しい交響曲に集中して働いた時期だった。シベリウスはウィスキーを飲みながら、しばしば夜に仕事をした。作品は3月2日に完成し、3月24日に初演された。彼の全ての交響曲と同様、シベリウス自身が初演を指揮したが、他とは違ってこの作品はヘルシンキではなくストックホルムの演奏会場でストックホルム楽友協会オーケストラによって演奏された。しかし彼の妻アイノの我慢は限界を超えてしまっていた。彼女は彼の性格的な弱さとアルコールへの嗜好を叱責（文書で！）して、彼に同伴してストックホルムでの初演へ行くことを拒否した。だが結局は、彼女の恐れていたことは杞憂に終わった。演奏会は売り切れ、新作は好評を得た。

シベリウスがその長い構想期間の殆どにおいてこの作品を交響曲として考えていたのは明らかだが、しかしストックホルムでの初演では「交響的幻想曲」のタイトルが付けられていた。これは1919年に第五交響曲の第一楽章を独立させることを検討していたときに考えたタイトルでもある。カリ・キルペライネンがこの作品のクリティカル・エディション（ブライトコプフ&ヘルテル、2010年）の序文で述べているように「シベリウスは当初から『幻想曲』を作曲しようと決めていた訳ではなく、その素材や楽想の展開が彼をこうした解決へと導いたように思われる。」交響的幻想曲のタイトルは数ヵ月後のコペンハーゲンとマルモでの演奏でも使われていたが、少なくともデンマークの評論の一つが既にこれを「交響曲第7番」と呼んでいる。1925年2月25日付けの出版社ヴィルヘルム・ハンセンへの手紙では、シベリウス自身「その名は「交響曲第7番（単一楽章による）」が最も良い」と記している。この作品のフィンランド初演は1927年4月25日によりよく行われ、ロベルト・カヤヌスが指揮した。

第七交響曲は、シベリウスが交響曲の作曲活動全体を通じて腐心した融合と凝縮の過程の究極的表現（初演後スウェーデンの批評家で作曲家のモーセス・ペルガメントが書いたような『崇高な簡略化』）になっている。音楽の性格は、息の長い聖歌風の弦のポリフォニックなパッセージから、小走りのヴィヴァーティッシモ、運動的で舞踏的なアレグロ・モルト・モデラートまでに及ぶ。シベリウスはこれらの全く異質な要素を、必然的に生じる各所での拍の変化を感じさせないようにしつつ壮大なトロンボーンのテーマでそれらを結びつけ、卓越した技術で淀みのない全体へと織り合わせている。1924年の演奏の後に『ラディオレ』（おそらくシベリウスの友人グンナル・ハウフ）がデンマークの新聞Nationaltidendeに書いたように「そこには多過ぎるものも少な過ぎるものもない。音楽は生命の泉のように流れ、自身の道を見出していく。」

第七交響曲のためのスケッチのなかに、完全には書き上げられた終結部のための2種の草稿が現存している。シベリウスの生前にはどちらも演奏されたことはない。その一つでは、最後にトロンボーンのテーマが現れた後、音楽は、短い頂点へ到達する以前に現れたモチーフを微かに回想しながら夢の中に流れ去ってい

く。この終結部は2005年の第4回国際ジャン・シベリウス会議の際にテキサス州デントンで初めて演奏された。しかし、演奏会の締め括りとしてはもう一つの草稿のほうがより実用的で、その素材は先行する音楽と明確な関連があり、交響曲全体を特徴付けている高貴で威厳ある雰囲気を保持している。

第七交響曲が発表された後、シベリウスも誰も、これが彼のこの分野における最後の出版作品になるとは思っていなかった。彼の作曲様式が、音色はより大胆で刺激的になり、新しい方向性へと向かう中で、更なる交響曲に着手してしばらくは順調に進んでいたように思われる。世界初演をボストンのセルゲイ・クーセヴィツキーに、ヨーロッパ初演をロンドンのバジル・キャメロン、フィンランド初演をゲオルク・シュネーフォイクトに約束し、シベリウスは1932年の初めには第八交響曲の完成に近づいていたように思われたが、しかし総譜が発送されることはなかった。1933年には23ページの第一楽章が筆写に送られた。しかしその後は何も起こらなかった。シベリウスは彼のキャリア全体を通じて非常に自己批判が強かったが、今回は彼の疑念が勝ってしまうのを許してしまった。その後1943年になってもなおシベリウスは作品を完成させようと望んでいて、秘書のサンテリ・レヴァスには「私は重要な作品を手掛けいる最中で、死ぬ前にその完成を見届けたい」と語り、日記には「交響曲が私の構想の中にある」と記している。しかしながら、その2、3ヶ月のうちに彼は異なる行動をとる決断をした。アイノ・シベリウスはこう振り返る。「1940年代に入って私達は大きなauto-da-fé（異教徒の火刑）を始めた。私の夫は手稿譜を洗濯かごに沢山集めてきて、彼はそれをダイニングルームの暖炉で焼いた。「カレリア組曲」の楽章もそこに入れた——後になって私は破れたページの残骸を見た——辺りにも沢山残っていた。私はこのひどい光景を見ていられなくて、ただ部屋を出て行くしかなかった。だから私は彼が何を火に投げ入れたのかはよく知らない。しかし、その後、夫はより落ち着いた様子で、彼の心はより明るくなった。それは幸福なひと時だった。」

© Andrew Barnett 2011

ラハティ交響楽団はオスモ・ヴァンスカ（主席指揮者1988-2008年）の監督の下、ヨーロッパでもっとも著名なオーケストラへと発展した。2008年秋からはユッカ＝ペッカ・サラステが芸術アドヴァイザーとして就任する。2000年以降、このオーケストラは木造のシベリウス・ホール（ニューヨークのアルテック・コンサルタンツが手がけた国際的にも有名な音響を誇る）を拠点としている。数多くの傑出した録音プロジェクトをBISと行い、2つのグラモフォン賞やアカデミー・シャルル・クロのディスク大賞、2つのカンヌ・クラシック音楽賞、ミデム・クラシック音楽賞を受賞している。2004年の「シベリウス―ティモ・コイヴサロの映画からの音楽」の録音はプラチナ・ディスクとなった；このオーケストラは他にいくつものゴールド・ディスクを生み出しており、例えば、シベリウスのヴァイオリン協奏曲オリジナル版の録音（1992年）や、フィンランドの讚美歌集（2001年）がある。ロンドンのBBCプロムスやサンクト・ペテルブルグの白夜祭など、音楽祭への出演も数多い。アムステルダム、ウィーンのムジークフェライン、バーミンガムのシンフォニー・ホールでも演奏したことがあり、またドイツ、ロシア、スペイン、日本、アメリカ、中国への演奏旅行も行った。2003年には、日本の音楽評論家たちの投票によって、このオーケストラによるシベリウスの「クツレルヴォ」公演が、その年の日本における最も素晴らしいクラシック音楽コンサートとして選ばれた。毎年9月、ラハティ交響楽団はシベリウス・ホールにおいて国際シベリウス・フェスティバルを開催している。

スタンダードなレパートリー、現代曲、北欧ものにおける彼のその熱烈でダイナミックな演奏、説得力ある革新的解釈、そして、彼が率いるオーケストラの楽員との良好な関係が賞賛されて、1988年から2008年までのあいだラハティ交響楽団の主席指揮者であるオスモ・ヴァンスカは、2003年からはミネソタ管弦楽団の音楽監督を務めている。クラリネット奏者として音楽家のキャリアをスタートした彼は、数年間ヘルシンキ・フィルハーモニー管弦楽団の副主席奏者の地位にあった。ヘルシンキのシベリウス・アカデミーで指揮を勉強した後、1982年にはブザンソン国際青年指揮者コンクールで第1位を獲得。彼の指揮者としてのキ

ヤリアはタピオラ・シンフォニエッタ、アイスランド交響楽団、BBCスコットランド交響楽団といったオーケストラとの親密なかかわりに特徴づけられている。彼のBISへの膨大な録音には最高の賞賛が与え続けられている。その一方でヴァンスカは、ロンドン・フィルハーモニー管弦楽団、BBC交響楽団、読売日本交響楽団、クリーヴランド管弦楽団、フィラデルフィア管弦楽団、ワシントン・ナショナル交響楽団といった、世界の一流のオーケストラへの客演指揮者として国際的にも非常に多忙である。彼に与えられた多くの荣誉と名誉の中には、プロ・フィンランディア・メダル、ロイヤル・フィルハーモニック協会賞、ミュージカル・アメリカの2004年度コンダクター・オブ・ザ・イヤー賞、2005年度のシベリウス・メダル、そしてフィンランディア・ファンデーションの2006年度文芸部門賞が含まれている。

1999年にラハティ交響楽団のコンサート・マスターに就任して以来、ヤーッコ・クーシストは、独奏者から指揮、コンサート・マスター、録音に至るまで様々な役割でこのオーケストラと活動を共にしてきた。またクーシストはこのオーケストラの例年の春の音楽祭も率いている。

ヤーッコ・クーシストは2005年から2009年までオウル交響楽団の首席客演指揮者に就いていた。彼が客演指揮者として出演したその他のオーケストラにはミネソタ管弦楽団、ベルギーのロイヤル・フランダース・フィルハーモニー管弦楽団、トロンハイム交響楽団、ペオグラード・フィルハーモニー管弦楽団、そして多くの室内オーケストラがある。彼は以前にラハティ交響楽団を指揮してシベリウスの義兄アルヴィド・ヤーネフェルトの音楽をBISに録音している。ヴァイオリン奏者としてクーシストは多くの国で独奏者及び室内楽奏者として演奏活動を行った。BISと精力的に録音を行っていて、シベリウスの室内楽作品のレパートリーを収録したディスクもある。ヤーッコ・クーシストはまた作曲家、編曲者としても活動的で、彼の作品リストには室内楽作品やオペラ、映画音楽がある。

Sibelius's Symphonies: Fragments and Preliminary Versions

Abbreviations

SibMus = Sibelius Museum, Turku

HUL = National Library of Finland (Helsinki University Library)

The list on the following pages is not intended to be an exhaustive catalogue of the differences between the fragments recorded here and the published versions of the symphonies, but rather as representative of the changes that Sibelius made in the course of preparing his symphonies for publication.

Symphony No. 1 in E minor

Track	Source	Timing	Remarks
[1] I.	SibMus	0'51–1'05	Clarinet introduction includes four extra bars.
[2] II.	SibMus	1'06–2'06	Main theme is repeated with different scoring (melody in the clarinets and violas, with answering phrases in the horns).
[3] III.	SibMus		Structure of movement different: form A–A ¹ –B–A ² (rather than A–B–A ¹). Tempo marking is <i>Allegro moderato</i> (final version = <i>Allegro</i>). In addition, many detail changes, including:
		0'14	Slurs missing in oboes & clarinets.
		0'26–0'31	Four additional bars (woodwind, cellos).
		1'50	Transition to A ¹ section (mostly identical to the end of the movement, including the four 'extra' bars as in the A section, but transposed (2'18–2'23).
		2'42–2'58	Transition to trio (here <i>Un poco piu lento</i> , rather than <i>Lento [ma non troppo]</i>) differs from published version.
		4'32–4'38	Transition to A ² section has <i>stringendo</i> into <i>Tempo primo</i> (opposite of the <i>allargando</i> in the published edition).
		5'12–5'16	Four additional bars (woodwind, cellos) as in A ¹ section.
[4] IV.	HUL 0123		Probably an extract from the score used for the original 1899 performances, (the passage beginning 16 bars after S in the published score), reworked and with different orchestration. Details of scoring more closely resemble Sibelius's works from the earlier part of the 1890s, for instance the oboe/clarinet triplets (0'13–0'17) and the incorporation of the descending/ascending fourth (cellos, 2'00) into the main melodic line rather than assigning it to other instruments.

[5] IV.	SibMus	2'10	Timpani <i>ff</i> roll absent (equivalent of 4 bars after X in published score).
		2'17	Trumpets continue for one bar longer than in published score.
		2'24–2'36	Two bars of G minor chord with violin/viola semiquaver triplets (equivalent of 9th & 10th bars after X) and one bar of <i>fff</i> crotchet chords with up-beat (=12th bar after X) absent from HUL manuscript.

Symphony No. 2 in D major

[6] I.	SibMus	0'00	Starts after the first beat of the bar in 6/4 (published version: after the second beat).
		0'21	Horn motif begins on first beat (without the bar of overlap in the published version) but owing, to the different metrical disposition from the start, sounds half a bar later than in final score.
		0'30	Woodwind motif begins on the first beat (published version: on the second beat).
		0'36	Horn motif begins on first beat, as above. Subsequent woodwind motif (0'45) begins on the first beat in both scores.
		1'07–1'25	Flute motif repeated by clarinets. Subsequent rising motif played by cellos and violas rather than bassoons.
[7] II.	SibMus	0'56–2'00	Twelve extra bars of the F sharp major string theme ('Christus') with harmonies reminiscent of Grieg.
		2'00–2'16	For three bars (equivalent of 3 bars before E in published score) the strings play <i>mf</i> (<i>ppp</i> in published score) and are supported by additional woodwind lines (absent from published score).
		3'39–4'06	Four extra bars of string triplets (trumpet enters in the sixth bar after the change to F sharp minor, rather than in the second bar as in the published score). Structurally these additional bars reinforce the similarity with the double bass and cello <i>pizzicati</i> at the beginning of the movement.

Symphony No. 3 in C major

[8] I.	HUL 0232 (I)	0'00	Each group of notes ends with a crotchet (published edition has quaver and quaver rest); dynamic level is <i>mf</i> (<i>p</i> in published score). Tempo marking and indication <i>Mit liegendem Bogen</i> are absent.
		0'56 <i>ff</i> .	Theme given to first violins and cellos with dotted rhythms. The horns (who play a rhythmically broader version of the same motif in the published version) have accompanimental held notes until the second half of the third bar, where they play stepwise descending quavers. The prominent horn triplets of the published version are absent and the woodwind remain silent.

- 9 I. HUL 0232 (II) 0'00 As above, HUL 0232 (I)
- 0'55 ff. Theme given to first and second violins and cellos; rhythm as in published version. Horns initially accompanimental as in HUL 0232 (I), but triplets now appear, at first in horns III & IV before and alongside the descending quavers of horns I & II, and subsequently in all four horn parts. The violins continue to develop their theme as the climax of the first group, anticipating the rhythm of the second group much more exactly than the horns and woodwind in the published version.
- 1'18–1'28 The first group's trumpet and trombone climax is absent. Instead, the briefest of transitions (violins, violas) leads to the second group, the first note of which is a whole bar shorter than in the published version and accompanied by semiquavers (rather than *staccato* quavers) from second violins and violas.
- 10 II. HUL 0230 Complete draft for the movement, intended as a fair copy, containing also copyist's markings. Similar in overall design and proportion to the published version, though the latter contains innumerable adjustments, refinements and changes in orchestration. The tempo marking is simply *Andantino con moto* (without the often misinterpreted *quasi allegretto* of the published version).
- 0'07 ff. An example of the greater simplicity of HUL 0230 compared with the published edition can be heard right at the start: the main theme appears in bar 2 (rather than bar 4) and is scored for two oboes, which sound exposed as they are accompanied only by regular double bass *pizzicati* and simple rising figures from the violas (in the final edition the theme is played by the flutes, accompanied by sustained horns and timpani, its phrases initially separated by a rising motif from cellos and basses).
- 4'29–4'46 After the passage for divided cellos (between figures 6 and 7 in the published score), the published edition's *Tranquillo* marking and change of metre to common time (4/4) are absent; the music merely continues in 6/4 (3/2).
- 6'58 ff. The faster episode is marked *Commodo* (published score: *Un pochettino con moto*); until the first *fermata*, the woodwind phrases are overlapped, the oboes soon passing the motif back to the flutes and clarinets. The oboe and bassoon phrase after the third *fermata* (7'21–7'26) is played *staccato* rather than with slurs.
- 7'46–8'13 The return of the main theme (violins) comes immediately at *Tempo I*, without the preparatory *pizzicato* bars of the published version. Woodwind ornamentations to the theme lend the music an almost Oriental quality.
- 9'28 ff. One of the two concluding phrases is absent, as is the tempo marking *Andante*.

For further information see Timo Virtanen: *Jean Sibelius, Symphony No. 3: Manuscript Study and Analysis*, Studia Musica 26, Sibelius Academy, Helsinki 2005.

Symphony No. 4 in A minor

- [11] II. HUL 0304** 0'35 Change of metre from 3/4 to 2/4 comes one bar later, thus one extra beat before the trochaic rhythms begin in violins and violas
- 0'53–1'02 Cellos continue in octaves with upper strings through the three and a half bars of rest in the published version, but fall silent seven bars before the return to 3/4. Some different notes also, e.g. in violin II and viola (0'57).
- 1'02–1'18 Different dynamics, accents and slightly different placement of brass/wind chords. First timpani entry during these chords is more prominent; second timpani entry (beneath the third and fourth chords) is absent.
- 1'34–1'40 Oboe without slurs (similarly at 2'27–2'31)
- 1'47 and 1'57 Flute theme is marked *Lento* (published version: *Tranquillo*)
- 1'54 Solo oboe enters several bars earlier than in published version, with *staccato* motif based on the main theme.
- 2'56 ff. The entire *Doppio più lento*, though based on the same thematic material as in the published version and with the same overall structure, has completely different scoring and in consequence sounds much thinner; many thematic elements with minimal accompaniment. Two examples of this:
- 2'56 ff. The violin I entry supported only by oscillating violin II and viola is in the published edition reassigned to oboes and clarinets supported by oscillating violin II and triplets on cello and bass; the answering motif (3'00), here on oboes, is given to violin I and viola in the published score.
- 3'22 ff. In the final version (4 bars before L), swelling horn and bassoon chords accompany descending thematic tritone motifs from violin I and cello, supported by chromatic descending violas and double basses. In the HUL manuscript the tritone motif is given in turn to oboes, clarinets and flutes, and there is a much weaker, chromatically descending violin and cello line, partly *pizzicato*.
- [12] IV. HUL 0304** 0'32–0'37 Cello and violin solos are absent. Melodic line continues in *tutti* first violins, with a harmonically simple accompaniment from second violins, then violas, in syncopated seconds. In the published version this passage is ten bars longer, and the accompaniment is more richly scored.

Symphony No. 7 in C major

- 13** HUL 0354 Differs entirely from published version. At the place equivalent to 8 bars after Z in the final score (1'23), the music veers off unexpectedly; a few bars later a dreamy, syncopated passage for divided strings in 12/8 begins, *Poco pressante* (1'54). A vestige of this syncopated string writing survived in the final score, at bars 518–20. Unobtrusively other instruments join in (timpani, then bassoons and brass), but the music does not regain its focus until the final three bars. Despite taking up thematic material heard earlier in the symphony, and including a variant of the (coincidental?) *Valse triste* allusion found in the published version (3'02–3'05), this ending is remote both in tone colour and in atmosphere from what had gone before, which presumably explains why Sibelius rejected it.
- 14** HUL 0353 This second draft ending (from 1'37) is much more colourfully orchestrated and has a much wider expressive range than HUL 0354. It includes some touching major-key bars for oboes and clarinets – which have something of the chivalrous atmosphere of *Scènes historiques II* (2'21–2'35) – as well as ominous brass chords set against sustained wind and string writing (2'59–3'12; echoes of the 1915 version of the *Fifth Symphony*) leading up to the final cadence. The cadence itself clearly resembles that of the final version: the very last note is even shorter than in the final version – a crotchet rather than a minim. This ending lacks the allusion to *Valse triste*.
- For further information see Kari Kilpeläinen, rev. & tr. James Hepokoski: *Sibelius's Seventh Symphony: An Introduction to the Manuscript and Printed Sources in The Sibelius Companion* (ed. Glenda Dawn Goss), Greenwood Press, Westport, Connecticut 1996.

Some of the fragments and preliminary versions from *Symphonies Nos 1, 2, 3 and 7* are reproduced either as manuscript facsimiles or as printed score pages in Breitkopf & Härtel's JSW (Jean Sibelius Werke) critical edition.

Sibelius's manuscripts edited by Miikka Kallio (tracks 1–7, 11–12), Jaakko Kuusisto (8, 9, 14), Breitkopf & Härtel JSW/Timo Virtanen (10) and F. William Pavlak (13).



RECORDING DATA

Discs 1–4

Recorded at the Church of the Cross (Ristinkirkko), Lahti, Finland in October 1996 [*Symphonies Nos 1 & 2*];

January 1997 [*Symphonies Nos 3 & 4*]; May 1995 [*Symphony No. 5*, 1915 version];

June 1997 [*Symphony No. 5*, 1919 version; *Symphony No. 6*]; August 1997 [*Symphony No. 7*]

Recording producer: Robert Suff

Sound engineer: Ingo Petry

Digital editing: Jeffrey Ginn [*Symphonies Nos 1–7*]; Jens Braun [*Symphony No. 5*, 1915 version]

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex PD-2 DAT recorder; Stax headphones

Disc 5

Recorded at the Sibelius Hall, Lahti, Finland in August/September 2010

Recording producer: Ingo Petry

Sound engineer: Bastian Schick

Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter;

MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; STAX headphones

Digital editing: Michaela Wiesbeck

Project adviser: Andrew Barnett

Executive producer, recordings: Robert von Bahr (1995–97), Robert Suff (2010)

Executive producer, Sibelius Edition: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Andrew Barnett 2011

Translations: Teemu Kirjonen (Finnish); Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French); Katsuya Kitahara (Japanese)

Cover artwork: David Kornfeld

Cover photograph: Seppo J. J. Sirkka / Eastpress Oy

Inside front cover photograph of Jean Sibelius rehearsing in 1915 used by kind permission of the Sibelius Museum, Turku, Finland

Booklet typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1933/35 © 1996–2011; © 2011, BIS Records AB, Åkersberga.

