



Sibelius



THE SYMPHONIES

Lahti Symphony Orchestra
Okko Kamu

Jean Sibelius

(1865–1957)

The Symphonies

Lahti Symphony Orchestra (Sinfonia Lahti)

Okko Kamu *conductor*

TT: 4h 0m 13s

Symphony No. 1 in E minor, Op. 39 (1898–99, rev. 1900) *(Breitkopf & Härtel)* 38'24

- 1 I. *Andante, ma non troppo – Allegro energico* Eeva Mäenluoma *clarinet* 10'35
- 2 II. *Andante (ma non troppo lento)* 9'14
- 3 III. *Scherzo. Allegro* 5'32
- 4 IV. *Finale (Quasi una Fantasia). Andante – Allegro molto* 12'42

Symphony No. 4 in A minor, Op. 63 (1909–11) *(Breitkopf & Härtel)* 38'07

- 5 I. *Tempo molto moderato, quasi adagio* Ilkka Pälli *cello* 11'16
- 6 II. *Allegro molto vivace* 4'50
- 7 III. *Il tempo largo* 11'46
- 8 IV. *Allegro* 9'51

Symphony No. 2 in D major, Op. 43 (1901–02) *(Breitkopf & Härtel)* 44'56

- | | | |
|-----|-------------------------------------|---------------|
| [1] | I. <i>Allegretto</i> | 9'41 |
| [2] | II. <i>Tempo Andante, ma rubato</i> | 14'26 |
| [3] | III. <i>Vivacissimo – attacca –</i> | 6'11 |
| [4] | IV. Finale. <i>Allegro moderato</i> | (20'34) 14'23 |

Symphony No. 5 in E flat major, Op. 82 *(Wilhelm Hansen)* 34'42
(1914–15, rev. 1916 & 1919)

- | | | |
|-----|---|-------|
| [5] | I. <i>Tempo molto moderato – Allegro moderato</i> | 15'08 |
| [6] | II. <i>Andante mosso, quasi allegretto</i> | 9'29 |
| [7] | III. <i>Allegro molto – Largamente assai</i> | 9'48 |

Symphony No. 3 in C major, Op. 52 (1904–07) *(Lienau)* 29'29

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. <i>Allegro moderato</i> | 10'11 |
| 2 | II. <i>Andantino con moto, quasi allegretto</i> | 10'05 |
| 3 | III. <i>Moderato – Allegro (ma non tanto)</i> | 8'55 |

Symphony No. 6 (in D minor), Op. 104 (1922–23) *(Wilhelm Hansen)* 29'06

- | | | |
|---|----------------------------------|------|
| 4 | I. <i>Allegro molto moderato</i> | 8'51 |
| 5 | II. <i>Allegretto moderato</i> | 6'43 |
| 6 | III. <i>Poco vivace</i> | 3'26 |
| 7 | IV. <i>Allegro molto</i> | 9'45 |

Symphony No. 7 in C major, Op. 105 (1923–24) *(Wilhelm Hansen)* 22'40

in one movement Vesa Lehtinen *trombone*



Jean Sibelius at Ainola

Photo: © Santeri Levas / Finnish Museum of Photography

Seven Credos

On 5th November 1910, while working on the Fourth Symphony. Sibelius wrote in his diary that 'a symphony is not just a "composition" in the ordinary sense of the word. It is more of an inner credo at a given stage of one's life'. Admittedly, some of the thematic material found in his symphonies was originally inspired by works of literature or natural phenomena – but they are not in any meaningful sense descriptive or pictorial works. 'What he objected to', noted Sibelius's biographer Karl Ekman in 1935 with regard to the Fourth Symphony, but equally applicable to them all, 'was that impressions from the outer world of reality should be interpreted as decisive in a work that was of an introspective, spiritual nature'.

'Unrestrained strength, passionate vivacity and astonishing audacity'

Symphony No. 1 in E minor, Op. 39

Composed: 1898 – 99. Significant revision: 1900

First performance (first version): 26th April 1899, at the University Hall in Helsinki
Helsinki Philharmonic Society Orchestra, cond. Jean Sibelius

First performance (revised version): 1st July 1900, at the University Hall in Helsinki
Helsinki Philharmonic Society Orchestra, cond. Robert Kajanus

Throughout the 1890s, when he was flexing his muscles as a composer of orchestral music, Sibelius was attracted first and foremost to music of a programmatic character. *Kullervo*, the *Karelia* music, *Skogsrået* (*The Wood-Nymph*), the *Lemminkäinen* tone poems and the *Press Celebrations* music all had clear extra-musical points of reference. These provide ample justification for Sibelius's own assertion, in a letter to his wife Aino (14th August 1894) that 'I believe that I am above all a tone painter and poet. Liszt's view of music is

the one to which I am closest. That is, the symphonic poem.' Even when there was no explicit programme, Sibelius still showed a preference for the symphonic poem as a form (*En saga* and the Improvisation [*Spring Song*]).

This situation was to change in 1899 when his First Symphony was premièred. Nonetheless, while planning a symphony in early 1898, Sibelius worked on a programmatic concept to which he gave the name *Musikalisk Dialog* (*Musical Dialogue*). Even though the surviving sketch material for the First Symphony is not extensive, it seems quite likely that there was at least some degree of overlap between the two projects.

The 1890s was not only a period of rapid musical development for Sibelius, but also one of political change in Finland. Since 1809 the country had been an autonomous Grand Duchy of the Russian Empire, but throughout the 1890s measures had been introduced that started to erode the freedoms that had been enjoyed for almost a century. In early 1899 matters took a turn for the worse when the Russian Governor-General, Nikolai Bobrikov, issued the February Manifesto, effectively bringing to an end Finland's autonomy; this marked the beginning of the so-called 'years of oppression'. Cultural contacts between Finland and Russia remained active, but Finnish music students were far more likely to go to Germany (as Sibelius had done in 1889) than to Moscow or St Petersburg for advanced studies. When the First Symphony was premièred it was well enough received, but the piece that really captured the mood of the moment was a short, overtly patriotic choral piece, *Athenarnes sång* (*Song of the Athenians*).

In view of the strength of anti-Russian feeling at the time, it is somewhat incongruous that the musical style of the First Symphony is often said to resemble that of Tchaikovsky and Borodin. Sibelius acknowledged that he had something in common with Tchaikovsky: 'They say it is influenced by Tchaikovsky. I know that that man and I have much in common – but that cannot be helped. *Das muss man sich gefallen lassen*' (letter to Aino from Christiania, July 1900). In later life, however, he downplayed the similarity, telling his son-in-law Jussi Jalas: 'Tchaikovsky's music is soft, sentimental, whereas my symphonies are "the hard ones".' The symphony has four movements, the first of which has a slow introduction (clarinet) with a theme that returns at the beginning of the finale. Both the first and second movements mark a significant step away from the locally-influenced (though not folk-

derived) thematic material that is found to some extent in earlier works such as *Kullervo* and *Lemminkäinen*. The scherzo with its pounding rhythms is perhaps more reminiscent of Bruckner than of Tchaikovsky, whilst in the finale frenzied music alternates with a glorious 'big tune'. For Ekman, the symphony genuinely reflected the character of its composer: 'It was his own ego he confessed in sound – his dreams, his melancholy, his longing, his undaunted acceptance of life, his indomitable will to assert himself.'

The Helsinki critics had for some time been awaiting a symphony from Sibelius – especially since a younger composer, Ernst Mielck (1877–99), had produced one in 1897. Now that he had finally done what was expected of him, the reaction was enthusiastic: 'the greatest creation that has been made by Sibelius's pen, and at the same time it is the most magnificent work that has been born in our music' (Oskar Merikanto).

Like the *Lemminkäinen* tone poems, the First Symphony was revised significantly before publication. In the summer of 1900, when the Helsinki Philharmonic Society Orchestra made a European tour, ending up at the Paris World Exposition, it was the revised version of the symphony that was on the programme. The revisions were made at a particularly difficult time for Sibelius. His infant daughter Kirsti had died of typhus in February 1900 and the entire family was in mourning. Among the numerous changes were cuts in the second and third movements and the removal of parts for side drum (*tamburo*) and castanets; but no complete score or parts of the 1899 version have survived, so the precise extent and nature of Sibelius's revisions remain unknown. What is beyond doubt, though, is that the symphony was welcomed by the European critics. 'His symphony, a work full of unrestrained strength, full of passionate vivacity and astonishing audacity is – to state the matter plainly – a remarkable composition, one that steps out on new paths, or rather rushes forward like an intoxicated god' (Ferdinand Pfohl, *Hamburger Nachrichten*).

'A symphony with sunshine and blue, blue sky'

Symphony No. 2 in D major, Op. 43

Composed: 1901–02

First performance: 8th March 1902, at the University Hall in Helsinki
Helsinki Philharmonic Society Orchestra, cond. Jean Sibelius

Dedicatee: Axel Carpelan

As far as many of Sibelius's contemporaries were concerned, the Second Symphony was a splendid example of musical patriotism. For example his great champion, the conductor Robert Kajanus, wrote just after the première that the finale conveyed 'an image of light and consoling views of the future', whilst in the slow movement he found 'overwhelming protest against all the injustice in our time that threatens to rob the sun of its light and our flowers of their fragrance'. The image of robbing the sun of its light was one to which Sibelius was already applying himself in another work, the patriotic cantata *Tulen synty* (*The Origin of Fire*), which would receive its first performance a month later at the inauguration of the National Theatre in Helsinki. It seems reasonable to assume that Kajanus, as a close associate of the composer's, knew about the imminent cantata and thus that his words were deliberately chosen to suggest a similarity of intention between the two works. It should be stressed, however, that all the patriotic interpretations came from other people, not from Sibelius himself.

Three years earlier Sibelius had embarked on a series of absolute symphonies that has come to be seen as the ultimate manifestation of his artistry. But that is not to say that he had abandoned programme music; in fact he never did. It was rather that the absolute, numbered symphonies appeared in parallel with tone poems and other works that had a clear extra-musical basis.

In the case of the Second Symphony, the sources of inspiration included the story of Don Juan and Dante's *Divine Comedy*. A set of four tone poems (*En fest [A Festival]*) was

planned, but ultimately came to nothing, some of the themes finding their way into the symphony instead. He worked on these motifs on a six-month (1900–01) trip abroad – principally to Rapallo in Italy – that had been suggested and made possible by Baron Axel Carpelan, who had recently emerged as an important figure in the composer's life. Sibelius and Carpelan were unlikely friends. Sibelius – especially at this period – was gregarious, popular, and increasingly successful both in Finland and abroad. Carpelan, by contrast, was obsessive, sickly, neurotic and over-sensitive, lacking in self-confidence and social graces. One thing they had in common was a severe and chronic shortage of money, although in Sibelius's case this was largely self-inflicted. But for all his idiosyncrasies, Carpelan had an uncanny insight into the soul of Sibelius's music, and his suggestions and comments were not just tolerated but welcomed. In addition, Carpelan was tireless in his efforts to persuade wealthy contacts to provide economic support for the composer. Carpelan drew no financial benefit from this himself; his reward was close contact with – and to some extent influence on – the music he loved. Moreover, Sibelius was one of the few people to take Carpelan seriously.

It would be an oversimplification to assume that the planned set of four tone poems simply evolved into the four movements of the symphony. By the time Sibelius had finished processing his musical thoughts, the original inspiration was so far in the past that it would be misleading if not downright untruthful to see the finished result as a direct representation of it. In fact, some months after his Italian trip, Sibelius had evidently not yet even decided the overall form of the symphony. In October 1901 he received a visit from Axel Carpelan: although normally reluctant to discuss his work, he made an exception on this occasion for his friend. Carpelan eagerly reported: 'According to his wife Aino, Jean was *exceptionally* inspired and happy that day... The work that will be dedicated to me is a *big new symphony in five movements*, inspired by Italy and the Mediterranean, a symphony with sunshine and blue, blue sky, and jubilant happiness.'

If the First Symphony is often said to be Tchaikovskian, the Second tends to be compared to Beethoven. The orchestration is more 'classical' than before, without the bass drum, cymbals and harp found in the First Symphony. In the first movement Sibelius focuses on what he would later call 'the profound logic that creates an inner connection between

all the motifs'. As in a skilfully designed building, the architectural elements lend strength and cohesion to the whole without ever drawing attention to themselves. The slow movement is rich in contrasts – by turns mysterious, dramatic, rapt and intense. The whirlwind scherzo has a pastoral trio, its oboe melody often seen as an encapsulation of Sibelius's musical style (repeated/long opening note, descending fifth, then a decorative rhythm including a triplet). As in Beethoven's Seventh Symphony, the trio section returns, but in Sibelius's piece it is followed by a turbulent transition that launches us into the resplendent finale. This last movement – proudly simple and heroic, with an unmistakably optimistic ending – provoked loud cries of 'Bravo' at the sold-out première and each of the repeat concerts in March 1902, a reaction that remains far from uncommon to this day.

'Apollonian joy in light, clarity, strength, and chaste form'

Symphony No.3 in C major, Op. 52

Composed: 1904–07

First performance: 25th September 1907, at the University Hall in Helsinki
Helsinki Philharmonic Society Orchestra, cond. Jean Sibelius

Dedicatee: Granville Bantock

Sibelius's Third Symphony was composed in the years immediately following his move to his newly built villa, Ainola in Järvenpää, which was to be his home for the rest of his life. Shortly before the house was ready, he had written to Axel Carpelan: 'This house is, as you know, a necessity for my art.' Certainly the move coincided with a significant change in the composer's style. Gone are the big Romantic gestures, the massive orchestral sonorities and opulence; in their place there is a new emphasis on concision and clarity, an interest in what his friend Ferruccio Busoni called 'Young Classicism', a downsizing of gesture but by no means a reduction of the music's impact.

Moving to the countryside not only brought Sibelius close to the Finnish nature that had always been so important to him, but it also freed him from many of the distractions of city life – in particular the long sessions of drinking and philosophizing that had earned him and his friends considerable notoriety during the previous decade. Not that he lacked intellectual stimulation in Järvenpää: an artistic community had grown up there, including the painters Eero Järnefelt (Sibelius's brother-in-law) and Pekka Halonen, and the author Juhani Aho. At first, however, relatively little composition actually took place at Ainola. Sibelius's study had to double as a guest room, and in the early years the house's insulation against the winter cold left much to be desired. Sibelius travelled abroad frequently, sometimes for months at a time, and on these trips he could listen to new European music as well as making progress with his own compositions.

The new 'classical' emphasis is noticeable above all in the first two movements. The first movement follows sonata form principles with unusual care ('To my mind a Mozart allegro is the most perfect model for a symphonic movement. Think of its wonderful unity and homogeneity!'). The musical motifs are crisp and taut, and Romantic indulgence is avoided. Again the First Symphony's bass drum, cymbals and harp are absent, and now the Second Symphony's tuba is dispensed with as well. As Karl Ekman wrote, 'the Apollonian joy in light, clarity, strength, and chaste form that can already be seen in the second symphony... entirely governs the third'.

The slow movement, with its delicate interplay of rhythms between 6/8 and 3/2, was the part of the symphony that was welcomed most enthusiastically at its early performances, not least by Axel Carpelan, upon whom it left 'an impression, bright and profound, that shall not fade until I die... The second movement now seemed absolutely magnificent, like a child's prayer... while God's starry heaven arches above, mild, sadly wonderful and bringing hope'.

The third movement combines the functions of scherzo and finale into a single movement of moderate proportions. Described by the composer as 'the crystallization of thought from chaos', its first half contains the most capricious music in the entire symphony. Nonetheless, the characteristically Sibelian thematic integration means that a feeling of unity is maintained despite the constant changes of tempo and texture. In the second half

of the movement a march theme emerges with ever-increasing insistence and confidence. Sibelius had worked on the theme itself in Paris some years previously and a friend of his, the painter Oscar Parviainen, referred to it at the time as 'Bönen till Gud' ('Prayer to God'). Parviainen later wrote these words on the back of a painting that hangs at Ainola and that had special significance for Jean and Aino Sibelius: *Rukous (The Prayer; 1910)*, also known as *Lapsen kuolema (Death of a Child)*, which reminded them of the grief they had felt when their infant daughter Kirsti passed away in 1900.

The relatively restrained character of the Third Symphony has not always worked in its favour. In 1943 Sibelius himself admitted: 'The Third Symphony was a disappointment for the audience, as everybody was expecting that it would be like the Second. I mentioned this to Gustav Mahler..., and he also observed that "with each new symphony you always lose listeners who have been captivated by previous symphonies".' Discerning listeners, however, have been quick to appreciate its merits. As early as 1907, the critic Karl Flodin wrote: 'The symphony meets all the requirements of a symphonic work of art in the modern sense, but at the same time it is internally new and revolutionary – thoroughly Sibelian.'

*'A declaration of war against empty
grandiloquence and overwhelming materialism'*

Symphony No. 4 in A minor, Op. 63

Composed: 1909–11

First performance: 3rd April 1911, at the University Hall in Helsinki
Helsinki Philharmonic Society Orchestra, cond. Jean Sibelius

Dedicatee: Eero Järnefelt

'The music I am now composing has nothing in common with the world in which we now live.' Sibelius spoke these words to his friend Sigurd Wettenhovi-Aspa on a nocturnal walk beneath a starry sky. In the same vein the composer wrote to his English champion Rosa

Newmarch, calling the symphony: 'a protest against present-day music. It has nothing, absolutely nothing of the circus about it.'

Inspiration for the symphony came from a trip that Sibelius made to the Koli mountain in North Karelia with his brother-in-law, the painter Eero Järnefelt, in the autumn of 1909 ('On Koli. One of my life's greatest experiences'). This has led some commentators to regard the work as a musical depiction of the mountain and the lakeland landscape, which is a dangerous oversimplification. In any case, some of the musical material had a very different origin: the horn choral theme in the finale was originally planned for an orchestral song, a setting of Edgar Allan Poe's poem *The Raven*, which Sibelius had promised to the soprano Aino Ackté – a commitment he was not to keep.

The Fourth is by far the darkest and most unsmiling of Sibelius's symphonies, and the one in which he comes closest to musical expressionism. To some extent this is a reflection of his state of mind: in 1908 he had undergone a number of painful operations to remove a throat tumour, and he lived in fear of a recurrence. This anxiety coloured much of his music from the next few years, for instance the *Voces intimae* string quartet, the tone poem *The Bard* and the orchestral song *Luonnotar*. Another consequence of Sibelius's fear was that he avoided his favourite stimulants – cigars and alcohol – for seven years; as a result, Aino later described this period as 'the happiest years of my life'.

Everything in the Fourth Symphony – motifs, scoring, harmonies, form – is pared back to the bare minimum. As Sibelius's biographer Erik Tawaststjerna put it, it represents 'the monumentality of antimonumentalism'. It is also the ultimate illustration of the advice Sibelius gave to younger composers: 'Never write a superfluous note'. The frequent solos for string instruments – in particular the cello – reinforce the chamber-music-like quality and intimacy of the symphony, whilst the big climaxes have an unvarnished grandeur that never strays towards bombast. The only unexpected orchestral colour is the glockenspiel in the finale, and even this is used just for various incarnations of a single, very simple motif. The first and third movements are slow, the first unyielding and 'as harsh as fate' (as Sibelius himself described its opening notes), the third more compassionate in tone with its hymn-like rising theme. In the second movement a lighter, almost dance-like scherzo is brutally snuffed out by the violent trio. In the finale, too, any hope of solace is destroyed

by a climax of unparalleled ferocity, before the coda ends the work in a spirit not of despair but of resignation. The frequent use of the tritone – *diabolus in musica* – epitomizes the work's bleakness, its refusal to compromise, its sheer stubbornness: the very qualities that make it, in the view of many listeners, the quintessential Sibelius.

Wettenhovi-Aspa, ever eccentric and flamboyant, saw the Fourth as 'the universal symphony' – universal in the sense that he believed it to draw inspiration from the cosmos. Regarding the finale he wrote: 'I have thought I heard a couple of explosive world catastrophes. Probably they are extinguished dark suns which crash together with such racket and power that they light up again and throw sparks around themselves... Furthermore, we hear in the finale the regular rocking of ether waves, and at length we are carried back into the incomprehensible circulation of eternity, into the same dusk of nebulae where this whole cosmic symphony originated.'

The Fourth Symphony was a challenge to audiences in 1911. Aino later recalled: 'People avoided our eyes, shook their heads; their smiles were embarrassed, furtive or ironic.' The critics too were bewildered, although Evert Katila's description in *Uusi Suomi*, 'a declaration of war against that superficiality, admiration of outward devices, empty grandiloquence and overwhelming materialism which is swallowing up modern music', is consistent with the composer's remarks to Wettenhovi-Aspa and Rosa Newmarch. As for Sibelius himself, he said of the symphony in the 1940s: 'I am pleased that I did it, for even today I cannot find a single note in it that I could remove, nor can I find anything to add. This gives me strength and satisfaction. The Fourth Symphony represents a very important and great part of me. Yes, I'm glad to have written it.'

'For whom shall I compose now?'

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

Composed: 1914–15. Significant revisions: 1916, 1919

First performance (1915 version): 8th December 1915,
at the University Hall in Helsinki

Helsinki Philharmonic Orchestra, cond. Jean Sibelius

First performance (1916 version): 8th December 1916,
at the Fire Brigade Hall in Turku

Turku Musical Society Orchestra, cond. Jean Sibelius

First performance (final version): 24th November 1919,
at the University Hall in Helsinki

Helsinki Philharmonic Orchestra, cond. Jean Sibelius

On the surface Sibelius's Fifth Symphony is a work that radiates optimism. Its lustrous orchestration and its magnificent conclusion all seem worlds removed from the austerity and solemnity of the Fourth. But this overwhelmingly positive symphony, cast in a form that seems as natural as it is inevitable, was composed at a time when everything around Sibelius was in turmoil.

Sibelius started work on the Fifth Symphony in 1914, and right from the start there was a huge chasm between the inspiration for the work and the composer's circumstances. If the original impulse for the Fourth Symphony had been an actual mountain, Sibelius referred to a metaphorical one in the earliest stages of work on the Fifth: 'I have already caught a glimpse of the mountain I must surely climb... God opens his door for a moment, and *his* orchestra is playing the Fifth Symphony'. Inspiration came from the world of nature ('I have had a wonderful idea. The *Adagio* of the symphony – earth, worms and heartache – fortissimos and muted strings, very muted.' – diary, 13th November 1914), and in particu-

lar from the birds that he loved so much ('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.' – diary, 21st April 1915). But in the human world, the outbreak of the First World War had far-reaching consequences for Sibelius. It meant that his opportunities for foreign travel were severely curtailed, and his already uncomfortable financial position was worsened further because the war deprived him of income from his German publishers. As a result, much of his output during the next few years consisted of smaller pieces – violin works, songs, piano miniatures – which could be sold locally with ease, if not at a particularly beneficial price.

The symphony was ready just in time for Sibelius's fiftieth birthday celebrations in December 1915, where it was the centrepiece of his birthday concert and was well received. But Sibelius soon realized that the symphony as it then was – uncertain of its expressive direction, in four movements, and with a much longer finale – did not measure up to his own standards. A year later a new version was performed. Little has survived of that 1916 score but we do know that the first two movements had been joined together and the finale had grown even longer than before. But this first revision failed to address all of the issues that Sibelius wished to resolve, and once again the work was withdrawn.

Before these musical matters could be put right, politics intervened. In December 1917 Finland finally gained independence from Russia, only to be plunged almost immediately into a civil war that lasted some months. Food shortages, house searches and the loutish behaviour of the Red soldiers who controlled the Järvenpää area made life a misery for the Sibelius family, who supported the rival White faction. For a while the family had to move to Helsinki, staying at the Lapinlahti mental hospital as guests of the composer's brother, who was a senior doctor there.

As peace returned, Sibelius could finally make progress with the revision of the symphony. The piece that was taking shape has a long first movement, a conflation of the first two movements in the 1915 score, now combined and thematically integrated in such a masterly fashion that its progress from the slow, rising horn motif at the beginning to the

thunderous *Presto* conclusion is perceived as a single vast sweep. The second movement is a set of variations, mostly sunny and relaxed in character, whilst the vigorous and eloquent finale is best-known for its swinging 'swan theme' on the horns and for the hammer-blow chords with which it ends. But before the symphony was completed fate had one more devastating blow up its sleeve. On 27th February 1919 Axel Carpelan, already terminally ill, wrote to Sibelius: '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... This has weighed on me for more than two years. All my wretched days, I have put all my heart and soul behind your cause, even if it is only of limited help'. Just a month later, more than six months before the première, Carpelan passed away. Sibelius was distraught. 'Axel is dead †. How empty life seems. No sun, no music, no affection –. How alone I am with all my music...'; 'Now Axel is laid to rest in the cold earth. It feels so immeasurably and profoundly sad. For whom shall I compose now?' (diary, 24th/29th March 1919).

'The scent of the first snow'

Symphony No. 6 [in D minor], Op. 104

Composed: 1922–23

First performance: 19th February 1923, at the University Hall in Helsinki
Helsinki Philharmonic Orchestra, cond. Jean Sibelius

Dedicatee: Wilhelm Stenhammar

'I rented a room from the Hotel Fennia so I could write the Sixth Symphony in peace. No sooner had I started than an assortment of individuals whom I had never seen queued to my door and wanted to borrow money.' This remark, quoted by Jussi Jalas, acts as a reminder that, despite statements suggesting the contrary (e.g. in a radio interview in 1948: 'I have composed the majority of my works at Ainola... Here at Ainola, this silence speaks')

he often found that he could concentrate more effectively in city hotels. But anyone who wanted to borrow money from Sibelius would have been disappointed: despite his international fame, the composer was himself desperately short of funds – as indeed he had been throughout his career. At the beginning of 1922 he had complained in his diary that ‘my resources are non-existent’. Not until late 1926 was he debt-free, and even then his income remained insufficient to meet his expenses.

Sibelius's younger brother Christian, a doctor and a talented cellist with whom Jean had played chamber music in his youth, passed away on 2nd July 1922 at the age of just 53. By that time Sibelius was well into the task of writing the symphony. Work ground to a halt and did not resume for a number of months. This was now the third occasion on which the death of a relative or close friend had interrupted his symphonic work: in 1900 the death of his daughter Kirsti had been a traumatic loss while he was revising the First Symphony, and in 1919 Axel Carpelan had died when Fifth was approaching completion.

In an interview with William Seymer for the Swedish newspaper *Svenska Dagbladet* Sibelius remarked about the symphony: ‘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.’ And in 1943 he remarked that ‘the Sixth Symphony always reminds me of the scent of the first snow.’

Despite the composer's remarks to Seymer, Sibelius's Sixth Symphony, the most lyrical and gentlest of the seven, with a pronounced modal influence, does sometimes follow established formal principles, although it does so with such subtlety that it gives the impression of operating entirely on its own terms. Thus the ‘main theme’ of the first movement is presented as though it were a slow introduction, in a style that inevitably provokes comparisons with Renaissance music and Palestrina. In fact the tempo and underlying pulse do not alter at the end of this introduction, but the rate of musical activity increases. Even greater flexibility characterizes the second movement, which flows placidly onwards, charting its own course and seemingly oblivious to the discipline of the bar line. Only in the brief

scherzo does rhythmic regularity become a primary element in the music's structure. Although considerable energy accumulates in the finale, the coda returns to the chaste mood of the symphony's opening before fading enigmatically into silence.

'The music flows like a well of life and finds its own way'

Symphony No. 7 in C major, Op. 105

Composed: 1923–24

First performance: 24th March 1924, at the Auditorium, Stockholm
Stockholm Konsertförening Orchestra, cond. Jean Sibelius

Shortly after composing the Sixth Symphony, Sibelius and his wife Aino were in Gothenburg, Sweden, where Jean was due to conduct. Between the rehearsal and the concert he had indulged rather too enthusiastically at a local restaurant, however, and as the appointed start time of the concert approached he was taken back to the concert hall, rather the worse for wear. The concert duly began, but after a few bars Sibelius stopped – apparently believing that he was at a rehearsal! Aino recalled 'To my ears it all sounded like chaos; I was scared to death'. The music restarted and the rest of the performance passed without disturbance. But one of Sibelius's recurrent weaknesses – alcohol – had now been put on very public display, and he was consumed by shame. After the concert he discovered a bottle of whisky in his pocket and angrily smashed it on the steps of the concert hall.

The upshot of this was that Aino refused to accompany her husband on his conducting trips. And so Sibelius, by then in his late fifties, travelled alone to Stockholm in March 1924 for the première of a piece that was then called *Fantasia sinfonica*. This work had been maturing for many years, and had been imagined in many different forms before it was finally committed to paper. Just after Finland had declared independence in December 1917, Sibelius had written in his diary: 'I have the Sixth and Seventh Symphonies in my

head'; in fact several of the motifs for both symphonies can be traced back as far as 1914–15. As the Finnish Civil War was drawing to a close some five months later, Sibelius wrote to Axel Carpelan: '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.' The three-movement concept yielded to a four-movement scheme, which in turn gave way to the single-movement structure that finally saw the light of day – based on the slow movement of the four-movement plan, though incorporating elements from the first movement and finale as well. Sibelius vacillated for months over the title, finally deciding to include the work among his numbered symphonies shortly before it was published in 1925.

The final stages of work on the symphony took place in early 1924. As was his usual habit, he often composed at night. Although he normally worked in his upstairs study overlooking Lake Tuusula, which was next to the couple's bedroom, Sibelius chose to compose this symphony in the guest room overlooking the forest at Ainola. Perhaps he wished to leave Aino undisturbed – or perhaps he felt that his recourse to the whisky bottle ('the terrifying ghost within me' – diary, 5th April 1924) would be less conspicuous if he was in a room that was further away. At this time prohibition was in force in Finland and Sibelius had to rely on helpful pharmacists to supply him with alcohol.

It is often said that Sibelius's Seventh Symphony combines all the elements of a multi-movement symphony into a single entity, but this is done in a way that is as seamless as it is masterful. The work's content is extremely varied – slow hymn-like music, nimble scherzo writing and rhythmically vital dance-like passages, with a recurring trombone solo as a noble unifying feature – but sudden changes of pulse and atmosphere are avoided. More than ever before, the form is determined by the content. After a performance in Copenhagen in October 1924, 'Radiøle' (Gunnar Hauch) in *Nationaltidende* wrote: 'There is nothing which is too much or too little; the music flows like a well of life and finds its own way.'

While composing the Seventh Symphony, Sibelius had complained 'I can't manage to complete anything at the moment... How endlessly tragic is the fate of an ageing composer. Things don't go as fast as they used to, and one's self-criticism grows to impossible proportions' (diary, 6th January 1924). It was to be the last symphony that he published. He

apparently came close to completing the Eighth, which occupied him sporadically through at least half of the so-called 'silence from Järvenpää' that gradually descended after the completion of *Tapiola* in 1926. But quite how close we shall probably never know.

© **Andrew Barnett 2015**

'How many long nights have I lain awake in bed, listening to my husband working in the adjoining room. In the case of a large orchestral work he lets it mature for a long time in his innermost being. During the day you can tell from his facial expression that an intensive inner creative process is under way; by night he moves restlessly about the room, now sitting at his desk, now pacing back and forth... Then one night that special moment finally arrives. I hear him sit down at his desk again, like so many times before, and then he suddenly starts to draw bar-lines... Through the closed door I can clearly hear the scratching of the nib as he draws long bar lines across the entire page. For me too, it is a great moment. A heavy burden is lifted from my heart, and peace descends upon my soul. At such moments I am profoundly happy.'

Aino Sibelius

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 in the years 2008–11 was Jukka-Pekka Saraste, and in the autumn of 2011 Okko Kamu took 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, a Midem Classical Award and a Diapason d'Or de l'année. 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, the Philharmonie in Berlin and the Teatro Colón in Buenos Aires, 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.

For further information please visit www.sinfoniahahti.fi

Principal conductor of the Lahti Symphony Orchestra since the autumn of 2011, **Okko Kamu** began his musical career as leader of the Suhonen Quartet and a violinist in the Helsinki Philharmonic Orchestra. He started out as a conductor at the Finnish National Opera, where he had previously served as leader of the orchestra. In 1969 Kamu won first prize in the international Herbert von Karajan conducting competition in Berlin, which launched his international career in earnest.

Known for his versatility as a musician, Okko Kamu has conducted almost all of the world's foremost orchestras. He has been principal conductor of the Finnish Radio Symphony Orchestra, Oslo Philharmonic Orchestra, Finnish National Opera, Stockholm Sinfonietta, Helsingborg Symphony Orchestra and Helsinki Philharmonic Orchestra, and principal guest conductor of the City of Birmingham Symphony Orchestra, Lausanne Chamber Orchestra, Singapore Symphony Orchestra and Copenhagen Philharmonic Orchestra. As an opera conductor he has performed at such venues as the Metropolitan Opera in New York, Covent Garden in London and the Bolshoi Theatre in Moscow. Since 2006 he has been artistic director of the 'Music! Ruovesi' chamber music festival, appearing as a violinist in various instrumental ensembles.

Okko Kamu has recorded extensively, including numerous acclaimed discs for BIS, among them Sibelius's *Tempest Suites*, *Tapiola* and *The Bard* with the Lahti Symphony Orchestra [BIS-1945 SACD]. He received the Pro Finlandia Medal of the Order of the Lion of Finland in 1999.



Lahti Symphony Orchestra · Okko Kamu

Photo: © Juha Tanhua

Seitsemän uskontunnustusta

Marraskuun 5. päivänä 1910, työskennellessään neljännen sinfoniansa parissa, Sibelius kirjoitti päiväkirjaansa: "Sinfoniahan ei ole 'sävellyskappale' tavallisessa mielessä. Se on pikemminkin uskontunnustus elämän eri vaiheissa." Eittämättä osaa hänen sinfonioistaan löydettävästä temaattisesta materiaalista innoittivat alun perin kirjalliset teokset tai luonnonilmiöt – mutta ne eivät ole missään merkitsevässä mielessä kuvaavia tai maalailevia teoksia. "Se mitä hän ei hyväksynyt", kirjasi Sibeliuksen elämäkerturi Karl Ekman vuonna 1935 viitaten neljänteen sinfoniaan, mutta sovellettavissa koko sinfoniasarjaan, "oli, että todellisen elämän tunnelmat olisivat määränneet tulkinnot teoksessa, joka on luonteeltaan introspektiivinen ja hengellinen."

"Hillitsemätöntä voimaa, intohimoista vilkkautta ja hämmästyttävää uhkarohkeutta"

Sinfonia nro 1 e-molli op. 39

Sävelletty: 1898–99. Merkittävä korjaus: 1900

Kantaesitys (1. versio): 26.4.1899, Helsingin yliopiston juhlasali
Helsingin filharmonisen seuran orkesteri, joht. Jean Sibelius

Kantaesitys (korjattu versio): 1.7.1900, Helsingin yliopiston juhlasali
Helsingin filharmonisen seuran orkesteri, joht. Robert Kajanus

Läpi 1890-luvun, Sibeliuksen näyttäessä kykyjään orkesterimusiikin säveltäjänä, häntä kiinnosti ennen kaikkea ohjelmallisen luonteen omaava musiikki. *Kullervo*, *Karelia*-musiikki, *Skogsrået* (*Metsänhaltija*), *Lemminkäinen*-sävelrunot ja *Sanomalehdistön päivien musiikki*; näillä kaikilla oli selkeitä ulkomusiikillisia viitteitä. Nämä tarjoavat perusteellisen oikeutuksen Sibeliuksen omalle vakuutukselle kirjeessään vaimolleen Ainolle (14.8.1894): "Minä

olen luullakseni löytänyt itseäni musiikissa taas... Luulen että minä oikeastaan olen musiikki maalari ja runoilia. Tarkoitin että tuo Liszt'in musiikki kanta on minulle lähintä. Tuo symfoninen runo." Jopa silloin kun ei ollut täsmällistä ohjelmaa, Sibelius kuitenkin osoitti mieltymystään sinfoniseen runoon sävellysmuotona (*Satu* ja *Improvisaatio* [*Kevätlaulu*]).

Tämä tilanne tulisi muuttumaan vuonna 1899, kun hänen ensimmäinen sinfoniansa saisi ensiesityksensä. Kuitenkin suunnitelllessaan sinfoniaa alkuvuodesta 1898 Sibelius työsti ohjelmallista konseptia, jolle hän antoi nimen *Musikalisk Dialog* (*Musiikillinen Dialogi*). Vaikkei ensimmäisestä sinfoniasta säilynyt luonnosmateriaali olekaan laaja, vaikuttaa varsin todennäköiseltä, että näiden kahden hankkeen välillä oli ainakin jossakin määrin limittäisyyttä.

1890-luku ei ollut pelkästään nopean musiikillisen kehittymisen ajanjakso Sibeliukselle vaan myös poliittisen muutoksen aika Suomessa. Vuodesta 1809 lähtien maa oli ollut Venäjän valtakunnan autonominen suurruhtinaskunta, mutta läpi 1890-luvun tehtiin toimenpiteitä, jotka alkoivat rapauttaa vapauksia, joista oli nautittu lähes vuosisadan ajan. Alkuvuodesta 1899 asiat kääntyivät huonompaan suuntaan venäläisen kenraalikuvernööri Nikolai Bobrikovin julistaessa helmikuun manifestin, joka ajoi tehokkaasti alas Suomen itsemääräämisoikeuden, ja tämä toimi alkuna ns. ensimmäiselle sortokaudelle. Kulttuuri-suhteet Suomen ja Venäjän välillä säilyivät aktiivisina, mutta suomalaiset musiikinopiskelijat lähtivät jatko-opintoihinsa paljon todennäköisemmin Saksaan (kuten Sibeliuskin oli tehnyt vuonna 1889) kuin Moskovaan tai Pietariin. Ensimmäisen sinfonian saadessa kantaesityksensä se sai hyvän vastaanoton, mutta ajan hengen todella vanginnut teos oli lyhyt, avoimesti isänmaallinen kuorokappale *Athernarnes sång* (*Ateenalaisten laulu*).

Ottaen huomioon venäläisvastaisuuden voimakkuuden tunteen tuona aikana, on hieman ristiriitaista, että usein ensimmäisen sinfonian musiikillisen tyylin sanotaan tuovan mieleen Tšaikovskin ja Borodinin. Sibelius myönsi, että hänellä ja Tšaikovskilla oli jotain yhteistä: "Sanovat sitä Tchaikoffsky vaikuttamaksi. Tiedän kyllä että siinä mieheessä on paljon samalaista kun minulla – mutta eihän sitä voi mitään. *Das muss man sich gefallen lassen*." (kirje Ainolle Christianiasta, heinäkuu 1900) Myöhemmässä elämässään hän kuitenkin vähätteli samankaltaisuutta kertoen vävyllleen Jussi Jalakselle: "Tšaikovskin musiikki on pehmeää, sentimentaalista, kun taas minun sinfoniiani ovat 'kovia'." Sinfoniassa on neljä osaa, joista

ensimmäisessä on hidas johdanto (klarinetti) teemalla, joka palaa finaalin alussa. Sekä toinen ja kolmas osa merkitsevät huomattavaa askelta pois paikallisvaikutteisesta (tosin ei kansanmusiikista johdetusta) temaattisesta materiaalista, jota löytyy jossain määrin varhaisemmista teoksista kuten *Kullervo* ja *Lemminkäinen*. Scherzo jyskyttävine rytmeineen on muistuttaa kenties enemmän Bruckneria kuin Tšaikovskia, kun taas finaaliassa kiihkeä musiikki vuorottelee loisteliaan ”suuren soinnin” kanssa. Ekmanille sinfonia peilasi aidosti säveltäjänsä luonnetta: ”Hän tunnusti soinnissa oman egonsa – hänen toiveensa, melan-koliansa, kaipauksensa, elämänsä pelottoman hyväksymisensä, lannistumattoman tahtonsa puolustaa itseään.”

Helsinki-iläiskriitikot olivat jo jonkin aikaa odottaneet sinfoniaa Sibeliukselta, erityisesti koska nuori säveltäjä Ernst Mielck (1877–1899) oli tehnyt sellaisen vuonna 1897. Nyt kun Sibelius oli vihdoinkin tehnyt sen mitä häneltä oli odotettu, reaktio oli innostunut: ”Tahdon vaan mainita, että teos on suurin luoma, joka Sibeliuksen kynästä on lähtenyt ja samalla suuremmoin teos, mitä meidän musiikissamme tähän asti on syntynyt.” (Oskar Merikanto.)

Lemminkäis-sävelrunojen tapaan ensimmäistä sinfoniaa korjattiin merkittävässä määrin ennen kustantamista. Kesällä 1900, kun Helsingin filharmonisen seuran orkesteri teki Pariisiin maailmannäyttelyyn päättäneen Euroopan-kiertueensa, ohjelmassa oli sinfonian korjattu versio. Korjaukset ajoittuivat Sibeliukselle erityisen vaikeaan ajanjaksoon. Hänen pieni tyttärensä Kirsti oli kuollut kuumetautiin helmikuussa 1900, ja koko perheellä oli suruaika. Lukuisiin muutoksiin kuuluivat mm. lyhentämiset toisessa ja kolmannessa osassa ja pikkurumpu- (*tamburo*) ja kastanjettiosuukien poistaminen. Vuoden 1899 versiosta ei kuitenkaan ole säilynyt partituuria tai stemmoja kokonaisuudessaan, joten Sibeliuksen tekemien korjausten tarkka määrä ja luonne pysyvät tuntemattomina. Eurooppalaiset kriitikot ottivat kuitenkin sinfonian epäilemättä avosylin vastaan: ”Hänen symfoniansa, teos täynnä hillitsemätöntä voimaa, täynnä intohimoista vilkkautta ja hämmästyttävää uhkarohkeutta on – käyttääksemme kylmää lausetapaa – huomiota suuresti antava teos, joka astuu uusille teille tahi oikeammin hyökkää eteenpäin kuin juopunut jumala.” Ferdinand Pfohl, *Hamburger Nachrichten*.)

"Sinfonia kera auringonpaisteen ja sinisen, sinisen taivaan"

Sinfonia nro 2 D-duuri op. 43

Sävelletty: 1901–02

Kantaesitys: 8.3.1902, Helsingin yliopiston juhlasali
Helsingin filharmonisen seuran orkesteri, joht. Jean Sibelius

Omistettu Axel Carpelanille

Mitä tulee moniin Sibeliuksen aikalaisiin, toinen sinfonia oli loistava esimerkki musiikillisesta isänmaallisuudesta. Esimerkiksi hänen tärkeä esitaistelijansa, kapellimestari Robert Kajanus kirjoitti juuri ennen ensiesitystä, että finaali ilmaisi "kuvan valosta ja lohduttavan kuvan tulevaisuudesta", kun taas hitaassa osassa hän löysi "murskaavan protestin kaikkien aikamme epäoikeudenmukaisuuteen, joka uhkaa ryöstää valon auringolta ja tuoksun kukilta". Kuvaukseen auringon valon varastamisesta Sibelius oli syventynyt toisessa teoksessa, isänmaallisessa kantaatissa *Tulen synty*, joka tuli saamaan ensiesityksensä kuu-kautta myöhemmin Kansallisteatterin avajaisissa Helsingissä. On kohtuullista olettaa, että Kajanus säveltäjän läheisenä työtoverina tiesi tulevasta kantaatista, ja täten hänen sanansa oli tarkoituksella valittu vihjaamaan aikeiden samankaltaisuutta näiden kahden teoksen välillä. Pitää kuitenkin painottaa, että kaikki isänmaalliset tulkitsemiset tulivat muilta ihmisiltä, ei Sibeliukselta itseltään.

Kolme vuotta aiemmin Sibelius oli aloittanut absoluuttisten sinfonioiden sarjan, joka tultaisiin näkemään hänen taiteensa korkeimpana ilmentymänä. Tämä ei kuitenkaan tarkoittanut, että hän olisi hylännyt ohjelmamusiikin; itse asiassa näin ei koskaan tapahtunut. Oli pikemminkin niin, että absoluuttiset, numeroidut sinfoniat esiintyivät rinnan sävelrunojen ja muiden selkeän ulkomusiikillisen perustan omaavien teosten kanssa.

Toisen sinfonian kohdalla innoituksen lähteitä olivat mm. kertomus Don Juanista ja Danten *Jumalainen näytelmä*. Neljän sävelrunon kokoelma (*En fest [Uuhla]*) oli suunnitteilla, muttei lopulta edennyt mihinkään, ja jotkut teemoista löysivät sen sijaan tiensä sinfoniaan.

Hän työsti näitä motiiveja kuuden kuukauden mittaisella (1900–01) vierailullaan Eurooppaan – pääasiassa Italian Rapalloon – jota oli hänelle ehdottanut ja tehnyt mahdolliseksi paroni Axel Carpelan, joka oli äskettäin ilmaantunut tärkeäksi hahmoksi säveltäjän elämään. Sibelius ja Carpelan olivat epätodennäköisiä toistensa ystäviksi. Sibelius – etenkin tähän aikaan – oli seurallinen, suosittu ja enenevässä määrin menestyvä niin Suomessa kuin ulkomailla. Carpelan sitä vastoin oli pakkomielteinen, sairaalloinen, neuroottinen ja yliherkkä henkilö, jolla oli puutteita niin itseluottamuksessaan kuin sosiaalisissa avuisaans. Yksi kummallekin yhteinen asia oli vakava ja krooninen rahapula, vaikka Sibeliuksen tapauksessa tämä oli pitkälti itse aiheutettua. Mutta kaikista ominaisuuksistaan huolimatta, Carpelanilla oli hämmästyttävä ymmärrys Sibeliuksen musiikin sielusta, ja hänen ehdotuksensa ja kommenttinsa eivät olleet pelkästään suvaittuja vaan tervetulleita. Lisäksi Carpelan oli väsymätön ponnisteluissaan suostutella varakkaita tuttujaan tarjoamaan taloudellista tukea säveltäjälle. Carpelan ei saanut tästä itse mitään taloudellista etua; hänen palkintonsa oli läheinen kontakti – ja jossain määrin vaikutusmahdollisuus – rakastamaansa musiikkiin. Lisäksi Sibelius oli yksi harvoista Carpelanin vakavasti ottaneista ihmisistä.

Olisi liikaa yksinkertaistamista olettaa, että suunniteltu neljän sävelrunon kokoelma kehittyisi vaivatta sinfonian neljäksi osaksi. Sibelius lopettaessa musiikillisten ajatustensa prosessoinnin, alkuperäinen innoitus oli niin kaukana menneisyydessä, että olisi harhaanjohtavaa, ellei jopa suorastaan valheellista nähdä lopputulos sen suorana kuvauksena. Itse asiassa, joitain kuukausia Italian-matkansa jälkeen Sibelius ei ollut todistettavasti edes vielä päättänyt sinfonian kokonaismuotoa. Lokakuussa 1901 Axel Carpelan vieraili hänen luonaan: vaikka hän oli normaalisti vastahakoinen keskustelemaan työstään, hän teki tässä yhteydessä poikkeuksen ystävälleen. Carpelan kertoi innoissaan: "Aino-vaimon mukaan Jean oli *erityisen* innoittunut ja onnellinen tuona päivänä... Teos, joka tullaan omistamaan minulle, on *uusi, suuri, viisiosainen sinfonia*, joka on saanut innoituksensa Italiasta ja Väli-merestä, sinfonia kera auringonpaisteen ja sinisen, sinisen taivaan ja riemukkaan onnellisuuden."

Jos ensimmäisen sinfonian sanotaan usein olevan tšaikovskimainen, toista tunnutaan verrattavan Beethoveniin. Orkestraatio on "klassisempi" kuin aiemmin, ilman ensimmäi-

sessä sinfoniassa mukana olleita bassorumpua, lautasia ja harppua. Avausosassa Sibelius keskittyy siihen, jota hän tulisi myöhemmin kutsuneeksi ”syvälliseksi logiikaksi, joka luo sisäisen yhteyden kaikkien motiivien välille”. Kuten taidokkaasti suunnittelussa rakennuksessa, arkkitehtoniset elementit lainaavat voimaa ja yhtenäisyyttä kokonaisuuteen ilman huomion vetämistä niihin itseensä. Hidas osa on kontrasteiltaan rikas – vuoroin sala-peräinen, dramaattinen, haltioitunut ja kiihkeä. Tuulenpyörrettä muistuttavassa scherzossa on pastoraalitrio, jonka oboemelodia nähdään usein Sibeliuksen musiikillisen tyylin koteloitumana (toistettu/pitkä avausnuotti, laskeva kvintti, sitten koristeellinen rytmi sisältäen triolin). Kuten Beethovenin seitsemännessä sinfoniassa, triojakso palaa, mutta Sibeliuksen teoksessa sitä seuraa levoton välike, joka johdattaa meidät loisteliaaseen finaaliin. Tämä päätösosa – ylpeästi yksinkertainen ja sankarillinen, selvästi optimistisella lopetuksella – sai aikaan äänekkäitä bravo-huutoja loppuunmyydyssä ensiesityksessä ja jokaisessa uusintakonsertissa maaliskuussa 1902; tämä reaktio on kaikkea muuta kuin harvinainen vielä meidän päivinämmekin.

”Apolloninen ilo valossa, selkeys, voima ja puhdas muoto”

Sinfonia nro 3 C-duuri op. 52

Sävelletty: 1904–07

Kantaesitys: 25.9.1907, Helsingin yliopiston juhlasali
Helsingin filharmonisen seuran orkesteri, joht. Jean Sibelius

Omistettu Granville Bantockille

Sibelius sävelsi kolmannen sinfoniansa vuosina, jotka välittömästi seurasivat hänen muuttoaan uuteen huvilaan, Ainolaan Järvenpäässä, joka tuli olemaan hänen kotinsa loppuelämän ajaksi. Hieman ennen talon valmistumista hän oli kirjoittanut Axel Carpelanille: ”Tämä koti, kuten tiedät, on taiteelleni välttämättömyys.” Muutto sattui taatusti samaan

aikaan kuin merkittävä muutos säveltäjän tyylissä. Poissa olivat suuret romanttiset eleet, massiivinen orkestraalinen sonoriteetti ja runsaus; näiden tilalla on uusi paino suppeudessa ja selkeydessä, kiinnostus sellaiseen, jota hänen ystävänsä Ferruccio Busoni kutsui ”nuorklassismiksi”, eleiden pienentämistä, joka ei kuitenkaan missään tapauksessa merkinnyt musiikillisen vaikutuksen vähenemistä.

Muutto maalle ei pelkästään tuonut Sibeliusa lähelle suomalaista luontoa, joka oli aina ollut hänelle hyvin tärkeä, mutta se myös vapautti hänet monista kaupunkilaiselämän häiriötekijöistä – etenkin pitkistä juomis- ja filosofoimisistunnoista, jotka olivat tuoneet hänelle ystävineen erityistä mainetta edellisenä vuosikymmenenä. Ei silti, että häneltä olisi puuttunut älyllisiä virikkeitä Järvenpäässä: sinne oli kehittynyt taiteilijayhteisö, johon kuuluivat mm. taidemaalarit Eero Järnefelt (Sibeliuksen lanko) ja Pekka Halonen, ja kirjailija Juhani Aho. Aluksi Ainolassa tehtiin kuitenkin verrattain vähän sävellystyötä. Sibeliuksen työhuoneen piti toimia myös vierashuoneena, ja varhaisina vuosina talon eristys talvipakkasia vastaan jätti paljon toivomisen varaa. Sibelius matkusti säännöllisesti ulkomaille, ajoittain kuukausiksi kerralla, ja näillä matkoillaan hän pystyi kuuntelemaan uutta eurooppalaista musiikkia sekä työstämään omia sävellyksiään.

Uusi ”klassinen” painotus on havaittavissa ennen kaikkea kahdessa ensimmäisessä osassa. Avausosa seuraa sonaattimuodon periaatteita epätavallisen tarkasti (”Mielestäni Mozartin allegro on sinfonian osan täydellisin esikuva. Ajatelkaa sen ihmeellistä yhtenäisyyttä ja kokonaisuutta!”). Musiikilliset aiheet ovat raikkaita ja eheitä, ja romanttista nautiskelua vältellään. Jälleen ensimmäisen sinfonian bassorumpu, lautaset ja harppu ovat poissa, ja nyt myös toisen sinfonian tuuba on myös vapautettu. Kuten Karl Ekman kirjoitti, ”apolloninen ilo valossa, selkeys, voima ja puhdas muoto, jotka olivat nähtävissä jo toisessa sinfoniassa... hallitsevat täysin kolmatta”.

Hidas osa, jossa on herkkulinen vuorovaikutus 6/8- ja 3/2-tahtilajien välillä, oli se osa sinfoniasta, joka otettiin varhaisissa esityksissä innokkaimmin vastaan, eikä vähiten Axel Carpelanin toimesta, jolle se jätti ”valoisan ja syvän muiston, joka ei sammu ennen kuolemaa... Toinen osa vaikutti kerrassaan mahtavalta, kuin lapsen rukoukselta, kuin ”Levolle lasken, Luojani”, kun Jumalan tähtitaivas on holvina ylhäällä, lempeänä, haikean upeana ja toivoa tuovana.”

Kolmas osa yhdistää scherzon ja finaalin toiminnot kohtalaiset mitat omaavassa yksittäisessä osassa. Säveltäjä kuvasi sitä ”ajatuksen kristallisoitumiseksi kaaoksesta”, ja sen ensimmäinen puolisko sisältää koko sinfonian oikukkainta musiikkia. Sibeliukselle tyypillinen temaattinen integraatio merkitsee kuitenkin, että tunne yhtenäisyydestä säilyy huolimatta alituisista muutoksista tempossa ja tekstuurissa. Osan toisella puoliskolla ilmestyy marssiteema alati lisääntyvällä painokkuudella ja itsevarmuudella. Sibelius oli työskennellyt teeman parissa Pariisissa joitain vuosia aiemmin, ja hänen ystävänsä taidemaalari Oscar Parviainen viittasi siihen tuohon aikaan kuvauksella ”Bönen till Gud” (”Rukous Jumalalle”). Parviainen kirjoitti nämä sanat myöhemmin Ainolan seinällä roikkuvan, Jean ja Aino Sibeliukselle erityisen merkityksellisen maalauksen taakse: *Rukous* (1910), tunnettu myös nimellä *Lapsen kuolema*, joka muistutti heitä pikkulapsena vuonna 1900 kuolleen Kirsti-tyttärensä kuoleman tuottamasta syvästä surusta.

Kolmannen sinfonian verrattain maltillinen luonne ei aina ole toiminut sen eduksi. Vuonna 1943 Sibelius myönsi: ”III sinfonia oli yleisölle pettymys, sillä kaikki odottivat samanlaista kuin II. Mainitsin tästä Gustav Mahlerille hänen täällä käydessään, ja hänkin totesi, että ’jokaisella uudella sinfonialla menettää ne, jotka edellisillä on saanut’.” Arvostelukykyiset kuulijat ovat kuitenkin nopeasti alkaneet arvostaa sen meriittejä. Jo vuonna 1907 arvostelija Karl Flodin kirjoitti: ”Sinfonia täyttää kaikki vaatimukset, mitä sinfoniselle taideteokselle nykyaikaisessa mielessä voi asettaa, mutta samalla se on sisäisesti uusi ja vallankumouksellinen – läpikotaisin sibeliaaninen.”

Sinfonia nro 4 a-molli op. 63

Sävelletty: 1909–11

Kantaesitys: 3.4.1911, Helsingin yliopiston juhlasali
Helsingin filharmonisen seuran orkesteri, joht. Jean Sibelius

Omistettu Eero Järnefeltille

"Nyt säveltämälläni musiikilla ei ole mitään tekemistä sen maailman kanssa, jossa nyt elämme." Sibelius sanoi nämä sanat ystävälleen Sigurd Wettenhovi-Aspalle yöllisellä kävelyllä tähtitaivaan alla. Samaan sävyyn säveltäjä kirjoitti englantilaiselle esitaistelijalleen Rosa Newmarchille: "Se on kuin vastalause nykypäivien sävellyksille. Siinä ei todellakaan ole hitustakaan sirkusta."

Innoitus sinfoniaan syntyi Sibeliuksen matkalla Kolille Pohjois-Karjalaan lankonsa, taideemaalari Eero Järnefeltin kanssa syksyllä 1909 ("Kolilla! Yksi elämäni suurimmista kokemuksista.") Tämä on johtanut jotkut kommentaattorit pitämään teosta musiikillisena kuvauksena vaara- ja järvimaaisemasta, joka on vaarallisen liiallista yksinkertaistamista. Osa musiikillisesta materiaalista oli joka tapauksessa peräisin aivan toisesta lähteestä: torvien kuoroteema finaalissa oli suunniteltu alun perin orkesterilauluun Edgar Allan Poen runoon *The Raven (Korppi)*, jonka Sibelius oli luvannut sopraano Aino Acktéille – sitoumus, jota hän ei tullut pitämään.

Neljäs on ylivoimaisesti tummin ja hymyttömin Sibeliuksen sinfonioista, ja se jossa hän tulee lähimmäksi musiikillista ekspressionismia. Jossain määrin tämä on heijastuma hänen mielentilastaan: vuonna 1908 hänellä oli ollut joukko kivulialta leikkauksia kurkkusyövän poistamiseksi, ja hän eli taudin uusiutumisen pelossa. Tämä levottomuus väritti paljolti hänen musiikkiaan muutaman seuraavan vuoden aikana, mm. *Voces intimae* -jousikvartetto, sävelruno *Bardi* ja orkesterilaulu *Luonnotar*. Sibeliuksen pelko johti myös häntä välttämään suosikkiihokkeitaan – sikareita ja alkoholia – seitsemän vuoden ajan; tulok-

sena tästä Aino kuvasi tätä ajanjaksoa: "Ne olivat elämäni onnellisimmat vuodet."

Kaikki neljännessä sinfoniassa – motiivit, orkestraatio, harmoniat, muoto – on karsittu niukkaan minimiin. Kuten Sibeliuksen elämäkerturi Erik Tawaststjerna kuvasi, Sibelius loi "antimonumentalismin monumentaalisuuden". Se on myös esimerkki Sibeliuksen nuorille säveltäjille antamasta ohjeesta: "Älä koskaan kirjoita tarpeetonta nuottia." Säännölliset jousisoitinten soolot – etenkin sellon – vahvistavat sinfonian kamarimusiikillisiä ominaisuuksia ja intiimiyttä, kun taas suurissa huipennuksissa on kaunistelematonta komeutta, joka ei koskaan eksy kohti mahtipontisuutta. Ainoa odottamaton orkesteriväri on kellopeli finaalissa, ja jopa tätä käytetään vain yhden, hyvin yksinkertaisen motiivin lukuisiin ruumiillistumiin. Ensimmäinen ja kolmas osa ovat hitaita, ensimmäinen peräänantamaton ja "kovina kuin kohtalo" (kuten Sibelius itse kuvasi sen avausnuotteja), kolmas myötätuntoisempi kera hymnimäisen nousevan teeman. Toisessa osassa kevyemmän, lähes tanssillinen scherzon lopettaa brutaalisti kiivas trio. Myös finaalissa kaikki toivo lohdusta tuhotaan ennennäkemättömän raivon huipennuksella, kunnes kooda päättää teoksen, ei epätoivon mutta alistumisen hengessä. Tritonuksen – *diabolus in musica* – runsas käyttö ilmentää teoksen kalpeutta, sen kieltäytymistä kompromisseista, sen puhdasta itsepäisyyttä: juuri niitä ominaisuuksia, jotka monen kuulijan mielestä tekevät siitä olennaista Sibeliusia.

Wetenhovi-Aspa, aina eriskummallinen ja mahtipontinen, näki neljännen "universaalina sinfoniana" – universaalina siinä mielessä, että hän uskoi sen saaneen innoituksensa kosmoksesta. Finaalista hän kirjoitti: "Olen ajatellut, että kuulin pari räjähtävää maailmankatastrofia. Todennäköisesti ne ovat samunneita tummia auringoja, jotka törmäivät yhteen sellaisella mekkalalla ja voimalla, että ne alkavat jälleen loistaa ja iskevät ympärilleen kipinä... Lisäksi kuulemme finaalissa eetteriaaltojen säännöllisen keinunnan ja lopulta meidät viedään takaisin ikuisuuden käsittämättömään kiertoon, samaan tähtisumun hämärään, josta tämä kosminen sinfonia on peräisin."

Neljäs sinfonia oli haaste yleisöilleen vuonna 1911. Aino muisteli myöhemmin: "Välitteleviä katseita, päänpudistuksia, hämillisiä tai salaisesti ironisia hymyjä." Myös kritikat olivat ymmällään, vaikka Evert Katilan kuvaus *Uudessa Suomessa* on johdonmukainen säveltäjän Wetenhovi-Aspalle ja Rosa Newmarchille tekemiin huomioihin: "Sodanjulistus sitä pinta-puolisuutta, ulkonaisten keinojen ihailua, tyhjiä mahtivaikutuksia ja aineellisuuden ylivaltaa

vastaan, mikä on nielemässä nykyaikaisen musiikin.” Mitä tulee Sibelikseen itseensä, hän totesi sinfoniasta 1940-luvulla: ”Olen tyytyväinen, että sen tein, sillä en voi vieläkään löytää siitä yhtään nuottia, jonka voisin poistaa enkä lyödä myös mitään lisättävää, mikä antaa voimaa ja tyydytystä. IV sinfonia edustaa hyvin oleellista ja suurta osaa minua; kyllä minä olen iloinen, että olen tuon kirjoittanut.”

”Ketä varten minä nyt sävellän?”

Sinfonia nro 5 Es-duuri op.82

Sävelletty: 1914–15. Merkittävät korjaukset: 1916, 1919

Kantaesitys (1915 versio): 8.12.1915, Helsingin yliopiston juhlasali
Helsingin kaupunginorkesteri, joht. Jean Sibelius

Kantaesitys (1916 versio): 8.12.1916, Turun Palokunnantalo
Turun Soitannollisen Seuran orkesteri, joht. Jean Sibelius

Kantaesitys (lopullinen versio): 24.11.1919, Helsingin yliopiston juhlasali
Helsingin kaupunginorkesteri, joht. Jean Sibelius

Pinnalta katsottuna Sibeliuksen viides sinfonia on teos, joka säteilee optimismia. Sen loistava orkestraatio ja suurenmoinen loppu tuntuvat kaikki olevan aivan toisesta maailmasta kuin neljännen sinfonian ankaruus ja vakavuus. Mutta tämä yliveraisen positiivinen sinfonia, valettu muotoon, joka tuntuu yhtä luonnolliselta kuin väistämättömältä, sävellettiin aikana, jolloin kaikki Sibeliuksen ympärillä oli myllerryksessä.

Sibelius alkoi työstää viidettä sinfoniaansa vuonna 1914, ja heti aluksi teokseen suuntautuneen innostuksen ja säveltäjän olosuhteiden välillä oli valtava kuilu. Jos alkusysäys neljännelle sinfonialle oli ollut oikea vuori, Sibelius viittasi kuvaannolliseen sellaiseen viiden sinfonian aivan alkuvaiheissa: ”Mutta erotan jo sen vuoren, jolle varmasti tulen nousemaan... Jumala avaa ovensa hetkeksi, ja *hänen* orkesterinsa soittaa viidettä sinfoniaa.”

Innoitus tuli luonnosta ("Saanut ihanan teeman. *Adagio* sinfoniaan – maata, matoja ja misääriä, *fortissimo* ja sordiinoja, paljon sordiinoja!" – päiväkirjamerkintä 13.11.1914), ja erityisesti linnuista, joita hän rakasti niin paljon ("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 finaali-teema." – päiväkirjamerkintä 21.4.1915). Mutta ihmisten maailmassa ensimmäisen maailmansodan puhkeamisella oli pitkäkantoiset vaikutukset Sibeliukselle. Se tarkoitti, että hänen mahdollisuutensa matkustaa ulkomaille vähenivät huomattavasti, ja hänen valmiiksi hankala taloudellinen tilanteensa paheni entisestään, koska sota riisti häneltä saksalaisilta kustantajiltaan saamansa tulot. Tämän tuloksena muutaman seuraavan vuoden aikana hänen tuotantonsa koostui pienemmistä kappaleista – viuluteoksia, lauluja, pianominiatyyppejä – jotka pystyi myymään helposti paikallisesti, joskaan ei kovin tuottoisalla hinnalla.

Sinfonia valmistui juuri ajallaan joulukuussa 1915 Sibeliuksen 50-vuotisjuhlallisuuksiin, joissa se oli hänen syntymäpäiväkonserttinsa pääteos saaden hyvän vastaanoton. Mutta Sibelius käsitti, että sinfonia senaikaisessa muodossaan – epävarma ilmaisulliselta suunnaltaan, neliosainen, ja paljon pidemmällä finaaliilla – ei yltänyt hänen omiin standardeihinsa. Vuotta myöhemmin esitettiin uusi versio. Vuoden 1916 partituurista on säilynyt vain vähän, mutta tiedämme kahden ensimmäisen osan sulautuneen yhteen ja finaalin kasvaneen jopa entistä laajemmaksi. Mutta tämä ensimmäinen korjaus oli epäonnistunut kaikissa niissä kysymyksissä, jotka Sibelius olisi toivonut ratkovansa, ja jälleen kerran teos vedettiin takaisin.

Ennen kuin nämä musiikilliset asiat saatiin järjestykseen, politiikka tuli väliin. Joulukuussa 1917 Suomi itsenäistyi viimein Venäjästä syöksykseen lähes välittömästi muuttaman kuukauden kestäneeseen kansalaissotaan. Puute ruoasta, kotietsinnät ja Järvenpään aluetta valvovien punaisten sotilaiden moukkamainen käytös teki elämästä kärsimystä Sibeliuksen perheelle, joka tuki kilpailevaa valkoista ryhmittymää. Perheen täytyi muuttaa joksikin aikaa Helsinkiin asuen siellä Lapinlahden mielisairaalassa isäntänään säveltäjän veli, joka toimi sairaalassa ylilääkärinä.

Rauhan palattua Sibelius pystyi viimein etenemään sinfonian korjaustyössä. Nyt muodostuvassa kappaleessa on pitkä avausosa, joka koostuu vuoden 1915 version kahden ensimmäisen osan sulautumisesta yhteen. Tällä kertaa osat yhdistettiin ja integroitiin temaattisesti niin mestarillisesti, että sen kehittyminen alun hitaasta, nousevasta käyrätorvien motiivista myrskyisään *Presto*-päätökseen käsitetään yhtenä suurena kaaroksena. Toinen osa on sarja muunnelmia, jotka ovat pääosin luonteeltaan aurinkoisia ja vapautuneita, kun taas tarmokas ja lennokas finaali on parhaiten tunnettu käyrätorvien keinuvasta "joutsenteemasta" ja koko teoksen päättävistä puhallinuskusoinnuista. Mutta ennen kuin sinfonia oli valmis, oli kohtalolla vielä hihassaan yksi musertavampi yllätys. Helmikuun 27. päivänä 1919 Axel Carpelan, tuolloin jo parantumattomasti sairas, kirjoitti Sibeliukselle: "Täysin varma olen siitä, että sinf. V kokonaisuutena oli erinomainen sekä muodoltaan että sisällöltään... Nyt tiedän, että siitä tulee mestarisinfonia. Tämä asia on askarruttanut minun ajatuksiani nyt kaksi vuotta. Olen pannut koko heiveröisen ja kurjan elämäni likoon ollakseni sinulle jossain, edes vähäisessä määrin avuksi." Vain kuukautta myöhemmin, yli kuusi kuukautta ennen ensiesitystä, Carpelan kuoli. Sibelius oli suunniltaan. "Axel †. Miten elämä tuntuukaan tyhjältä. Ei aurinkoa, ei säveltä, ei rakkautta -. Miten yksin nyt olenkaan säveleineni."; "Nyt lasketaan Axel maan kylmään poveen. Se tuntuu niin syvästi, syvästi traagiselta! Ketä varten minä nyt sävellän?" (päiväkirjamerkinnyt 24./29.3.1919).

Sinfonia nro 6 [d-molli] op. 104

Sävelletty: 1922–23

Kantaesitys: 19.2.1923, Helsingin yliopiston juhlasali

Helsingin kaupunginorkesteri, joht. Jean Sibelius

Omistettu Wilhelm Stenhammarille

”Vuokrasin huoneen Hotelli Fenniaa voidakseni kirjoittaa kuudetta sinfoniaani rauhassa. Ei aikaakaan kun joukko minulle täysin tuntemattomia ihmisiä jonotti ovellani haluten lainata rahaa.” Tämä huomio, Sibeliuksen vävyn Jussi Jalaksen lainaamana, toimii muistutuksena siitä, että vaikka lausunnot antoivat ymmärtää vastakkaista (esim. radiohaastattelu vuonna 1948: ”Suurimman osan olen säveltänyt Ainolassa... Täällä Ainolassa tämä hiljaisuus puhuu.”), hän huomasi usein voivansa keskittyä paremmin kaupunkihotelleissa. Mutta kuka tahansa, joka halusi lainata Sibeliukselta rahaa, olisi tullut pettymään: kansainvälisestä maineestaan huolimatta, säveltäjällä oli epätoivoinen puute varoista – kuten asia oli ollut itse asiassa läpi koko hänen uransa. Vuoden 1922 alussa hän oli valittanut päiväkirjaansa, että ”varallisuuteni on yhtä kuin nolla”. Vasta loppuvuonna 1926 hän oli velaton, ja vielä silloinkin hänen tulonsa olivat riittämättömät korvataksaan hänen kulunsa.

Sibeliuksen nuorempi veli Christian, lääkäri ja taitava sellisti, jonka kanssa Jean oli soittanut nuoruudessaan kamarimusiikkia, kuoli 2.7.1922 vain 53 vuoden iässä. Tuohon aikaan Sibelius oli keskellä sinfonian sävellystyötä. Työskentely pysähtyi eikä jatkunut useisiin kuukausiin. Tämä oli nyt kolmas kerta, jolloin sukulaisen tai läheisen ystävän kuolema oli keskeyttänyt hänen sinfonisen työnsä: vuonna 1900 Kirsti-tyttären kuolema oli ollut traumaattinen menetys ensimmäisen sinfonian korjaustyön aikana, ja vuonna 1919 Axel Carpelan oli kuollut viidennen sinfonian säveltämisen loppumetreillä.

William Seymerin ruotsalaiselle *Svenska Dagbladet* -sanomalehdelle kirjoittamassa haastattelussa Sibelius totesi sinfoniasta: ”Se on hyvin hiljainen sekä sävyltään että luon-

teeltaan... 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.” Ja vuonna 1943 hän totesi, että ”VI sinfoniasta tulee aina mieleeni ensilumen tuoksu.”

Huolimatta säveltäjän huomioista Seymerille, Sibeliuksen kuudes sinfonia, seitsemän sarjasta lyyrisin ja lempein sisältäen modaalisuuden ilmiselvän vaikutuksen, seuraa ajoittain vakiintuneita muodon periaatteita, vaikka tekeekin sen sellaisella oveluudella, että antaa kuvan toimimisesta täysin omilla ehdoillaan. Täten ensimmäisen osan ”pääteema” esitellään kuin se olisi hidas johdanto sellaisessa tyylilajissa, joka väistämättä saa aikaan vertaukset renessanssimusiikkiin ja Palestrinaan. Itse asiassa tempo ja pinnan alla oleva pulssi eivät muutu tämän johdannon lopussa, mutta musiikillisen aktiivisuuden aste kohoa. Vieläkin suurempi joustavuus on luonteenomaista toiselle osalle, joka virtaa levollisesti eteenpäin, kartoittaen oman kurssinsa ja unohtaen näennäisesti tahtiviivojen asettaman kurin. Vain lyhyessä scherzossa rytmisestä säännöllisyydestä tulee musiikillisen rakenteen ensisijainen elementti. Vaikka finaaliin kerääntyy merkittävä määrä energiaa, kooda palaa sinfonian alun koruttomaan tunnelmaan häipyäkseen lopulta arvoituksellisesti hiljaisuuteen.

"Musiikki soljuu kuin elämän lähde ja löytää oman tiensä."

Sinfonia nro 7 C-duuri op. 105

Kantaesitys: 24.3.1924, Auditorium, Tukholma

Tukholman Konserttiyhdistyksen (Konsertförening) orkesteri, joht. Jean Sibelius

Pian kuudennen sinfonian säveltämisen jälkeen Sibelius oli vaimonsa Ainin kanssa Göteborgissa, jossa Jeanin oli määrä johtaa. Harjoituksen ja konsertin välissä hän oli kuitenkin juonut hieman liian innokkaasti paikallisessa ravintolassa. Kun konsertin sovittu alkamisaika lähestyi, hänet tuotiin takaisin konserttitalolle kohtalaisen kuluneessa olotilassa. Konsertti alkoi ajallaan, mutta muutaman tahdin jälkeen Sibelius lopetti – luullen ilmeisesti olevansa harjoituksessa! Aino muisteli: "Minun korvissani kaikki soi yhtenä kaaoksena, olin kuin kuolemanhädässä." Musiikki alkoi uudestaan, ja konsertin jatko sujui ilman lisähäiriöitä. Mutta yksi Sibeliuksen toistuvista heikkouksista – alkoholi – oli nyt tullut hyvin vahvasti julki, ja häntä kalvoi häpeä. Konsertin jälkeen hän huomasi taskussaan viskipullon ja paiskasi sen vihaisesti konserttitalon portaille.

Tuloksena tästä Aino kieltäytyi tulemasta aviomiehensä mukaan tämän kapellimestarivierailuille. Ja niin lähes kuusikymppinen Sibelius matkusti yksin Tukholmaan maaliskuussa 1924 kantaesittämään kappaletta, joka kantoi tuolloin nimeä *Fantasia sinfonica*. Tämä teos oli kypsynyt monien vuosien ajan ja oli ajateltuna monessa eri muodossa ennen kuin se löysi lopulta tiensä paperille. Juuri kun Suomi oli julistautunut itsenäiseksi joulukuussa 1917, Sibelius oli kirjoittanut päiväkirjaansa: "Minulla on sinfoniat VI ja VII päässäni." Itse asiassa monet näiden kummankin sinfonian motiiveista voidaan jäljittää niinkin kauas taakse kuin vuosiin 1914–15. Kun Suomen kansalaissota oli lopuillaan noin viisi kuukautta myöhemmin, Sibelius kirjoitti Axel Carpelanille: "Elämäniloa ja vitaalisuutta appassionatolisäyksiin 3:ssa osassa, jossa viimeinen 'helleeninen rondo'... muutan kenties suunnitelmia sitä mukaa kuin musiikilliset ajatukset kehittyvät." Kolmiosainen konsepti muuttui neliosaiseksi suunnitelmaksi, joka puolestaan antoi tietä yksiosaiselle rakenteelle, joka viimein

näki päivänvalon – perustuen neliosaisen suunnitelman hitaaseen osaan, tosin yhdistellen elementtejä myös ensimmäisestä ja viimeisestä osasta. Sibelius oli kuukausien ajan kahden vaiheilla teoksen nimestä, tehden peruuttamattoman päätöksen sisältää se osaksi numeroituja sinfonioitaan vain hieman ennen sen julkaisemista vuonna 1925.

Sinfonian parissa tehdyn työn viimeiset vaiheet ajoittuvat alkuvuoteen 1924. Normaaliin tapaansa Sibelius työskenteli usein yöllä. Vaikka hän normaalisti työskentelikin Tuusulan-järvelle katsellen yläkerran työhuoneessaan, joka oli pariskunnan makuuhuoneen vieressä, hän päätti säveltää tämän sinfonian vierashuoneessa, josta oli näkymä Ainolan metsään. Kenties hän halusi antaa Ainon olla rauhassa – tai kenties hän koki turvautumisensa viskipulloon ("kaamea haamu minussa" – päiväkirjamerkintä 5.4.1924) olevan vähemmän silmiinpistävää kauempaan olevassa huoneessa. Tuohon aikaan Suomessa oli voimassa kieltolaki, ja Sibeliuksen piti turvautua avuliaihiin apteekkareihin alkoholia saadakseen.

Usein sanotaan, että Sibeliuksen seitsemäs sinfonia yhdistää kaikki moniosaisen sinfonian elementit yhdeksi yksiköksi, mutta tämä on tehty tavalla joka on niin saumaton kuin mestarillinenkin. Teoksen sisältö on äärimmäisen vaihteleva – hidasta hymninomaista musiikkia, vikkelää scherzo-tekstuuria, rytmisesti elinvoimaisia, tanssillisia jaksoja, ja toistuva pasuunasoolo jalona yhdistävänä tekijänä – mutta pulssin ja tunnelman äkillisiä muutoksia vältetään. Enemmän kuin koskaan aiemmin, sisältö määrää muodon. Kööpenhaminassa lokakuussa 1924 olleen esityksen jälkeen "Radiole" (Gunnar Hauch) kirjoitti *National-tidende*-lehdessä: "Siinä ei ole mitään liikaa tai liian vähän; musiikki soljuu kuin elämän lähe ja löytää oman tiensä."

Seitsemättä sinfoniaansa säveltäessään Sibelius oli valittanut: "En saa nyt asioitani valmiiksi... Kuinka loputtoman traagista onkaan ikääntyvän säveltäjän kohtalo. Asiat eivät etene samalla vauhdilla kuin ennen ja itsekritiikki kasvaa mahdottomiin mittoihin" (päiväkirjamerkintä 6.1.1924). Seitsemännestä tuli viimeinen julkaistu sinfonia. Hän ilmeisesti oli lähellä saada valmiiksi kahdeksas sinfoniansa, joka työllisti häntä ajoittain ulottuen ainakin puoleen ns. Järvenpään hiljaisuuden ajasta, joka laskeutui asteittain *Tapiolan* tultua valmiiksi vuonna 1926. Mutta kuinka lähellä, sitä emme todennäköisesti tule koskaan tietämään.

© Andrew Barnett 2015

"Miten monta pitkää yötä olenkaan valvonut vuoteessani kuunnellen mieheni työskentelyä viereisessä huoneessa. Suuremman orkesteriteoksen syntyessä hän kauan aikaa kypsyttelee sitä sielussaan. Päivällä voi nähdä hänen kasvoistaan, että intensiivinen sisäinen luomisprosessi on käynnissä, yöllä hän liikuskelee levottomana huoneessaan, milloin istahtaen työpöydän ääreen, milloin kävelen edes takaisin... Sitten eräänä yönä koittaa vihdoinkin suuri hetki. Kuulen hänen jälleen istahtavan työpöydän ääreen, kuten niin monta kertaa ennenkin, ja sitten hän äkkiä rupeaa vetämään tahtiviivoja... Suljetun oven läpi kuulen selvästi kynänterän suhahduksen, kun hän vetää koko sivun poikki ulottuvat pitkät tahtiviivat. Se on minullekin suuri tapahtuma. Raskas taakka putoaa sydämeltäni ja rauha laskeutuu sieluuni, Tällaisena hetkenä olen syvästi onnellinen."

Aino Sibelius

Sinfonia Lahti kehittyi yhdessä Osmo Vänskän (ylikapellimestari 1988–2008) kanssa yhdeksi Euroopan merkittävistä orkestereista. Jukka-Pekka Saraste toimi vuosina 2008–11 orkesterin taiteellisena neuvonantajana, ja syksyllä 2011 Okko Kamu aloitti kautensa orkesterin ylikapellimestarina. Vuodesta 2000 lähtien orkesterin koti on ollut puinen Sibelius-talostalo, 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, Midem Classical Award 2006 ja Diapason d'Or de l'Année 2011). 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, Berliinin filharmoniaassa ja Buenos Airesin

Teatro Colónissa, ja lisäksi se on on tehnyt konserttivialueita mm. Espanjaan, Japaniin, Saksaan, Yhdysvaltoihin ja Kiinaan. Japanilaiset kriitikot valitsivat Tokiossa esitetyn Sibelius-juhluvuonna 2015 orkesteri konsertoi Kiinassa, Pietarissa, Keski-Euroopassa ja Japanissa. Sinfonia Lahti järjestää Sibeliusalossa joka vuosi syyskuussa kansainvälisen Sibelius-festivaalin.

Lisätietoja: www.sinfonia-lahti.fi

Sinfonia Lahden ylikapellimestarina syksyllä 2011 aloittaneen **Okko Kamun** ammattiura muusikkona lähti liikkeelle Suhonen-kvartetin ensiviolistina ja viulistina Helsingin kaupunginorkesterissa. Työnsä kapellimestarina Kamu aloitti Kansallisoopperassa, jossa hän oli jo toiminut konserttimestarina. Vuonna 1969 Kamu voitti ensimmäisen palkinnon kansainvälisessä Herbert von Karajan -kapellimestarikilpailussa Berliinissä, mikä toimi alkusysäyksenä hänen kansainväliselle uralleen.

Monipuolisena muusikkona tunnettu Kamu on johtanut lähes kaikkia maailman merkittävimpiä orkestereita. Hän on toiminut Radion sinfoniaorkesterin, Oslon filharmonikkojen, Suomen Kansallisoopperan, Stockholm Sinfoniettan, Helsingborgin sinfoniaorkesterin ja Helsingin kaupunginorkesterin ylikapellimestarina sekä Birminghamin sinfoniaorkesterin, Lausannen kamariorkesterin, Singaporen sinfoniaorkesterin ja Kööpenhaminan filharmonikkojen päävierailijana. Oopperakapellimestarina Kamu on esiintynyt mm. Metropolitanissa New Yorkissa, Covent Gardenissa Lontoossa ja Bolšoi-teatterissa Moskovassa. Vuodesta 2006 lähtien Kamu on toiminut Musiikkia! Ruovesi -kamarimusiikkifestivaalin taiteellisenä johtajana ja esiintynyt viulistina eri kokoonpanoissa.

Okko Kamu on tehnyt merkittävän levytysuran, sisältäen monia kiitettäviä levytyksiä BIS-levymerkille, mm. Crusellin klarinettikonsertot sisältävän levyn Martin Fröstin ja Göteborgin sinfoniaorkesterin kanssa [BIS-1723 SACD]. Ruotsin kuninkaallinen musiikkiakatemia valitsi Kamun jäsenekseen vuonna 1994, ja vuonna 2011 hänelle myönnettiin professorin arvonimi.

Sieben Credos

Am 5. November 1910 notierte Sibelius während der Arbeit an der Vierten Symphonie in sein Tagebuch: „Eine Symphonie ist nicht nur eine ‚Komposition‘ im herkömmlichen Sinne des Wortes. Sie ist eher eine Art inneres Credo während einer bestimmten Phase des Lebens“. Auch wenn das thematische Material seiner Symphonien zugegebenermaßen verschiedentlich von literarischen Werken oder Naturphänomenen inspiriert ist, lassen sie selber sich kaum als deskriptive oder bildhafte Werke deuten. „Er wehrte sich dagegen“, stellte der Sibelius-Biograph Karl Ekman 1935 im Hinblick auf die Vierte Symphonie fest (es gilt ebenso für die anderen), „dass man Werke von introspektiver, spiritueller Natur so interpretierte, als seien sie vor allem von Eindrücken der realen Außenwelt bestimmt“.

„Ungehemmte Kraft, leidenschaftliche Lebhaftigkeit und erstaunliche Waghalsigkeit“

Symphonie Nr. 1 e-moll op. 39

Komponiert: 1898/99. Wesentliche Revision: 1900

Uraufführung (1. Fassung): 26. April 1899, Festsaal der Universität Helsinki
Orchester der Philharmonischen Gesellschaft Helsinki, Jean Sibelius (Leitung)

Erstaufführung (revid. Fassung): 1. Juli 1900, Festsaal der Universität Helsinki
Orchester der Philharmonischen Gesellschaft Helsinki, Robert Kajanus (Leitung)

Als Sibelius sich in den 1890er Jahren als Orchesterkomponist erprobte, fühlte er sich in erster Linie zu Musik programmatischen Charakters hingezogen. *Kullervo*, die *Karelia*-Musik, *Skogsrået* (*Die Waldnymphe*), die Symphonischen Dichtungen der *Lemminkäinen*-Suite und die *Musik zu den Pressefeiern* – sie alle hatten deutliche außermusikalische Bezugspunkte. Sie bekräftigen, was Sibelius in einem Brief an seine Frau Aino (14. August 1894) schrieb:

„...in Wirklichkeit bin ich ein Tonmaler und -dichter. Liszts Einstellung zur Musik ist jene, der ich am nächsten stehe. Daher mein Interesse für die Symphonische Dichtung.“ Selbst wenn es kein ausdrückliches Programm gab, zeigte Sibelius noch eine Vorliebe für die Symphonische Dichtung als Form (*En saga* sowie die Improvisation [*Frühlingslied*]).

Diese Situation sollte sich mit der Uraufführung seiner Ersten Symphonie im Jahr 1899 ändern. Gleichwohl beschäftigte sich Sibelius parallel zu den Planungen zu einer Symphonie Anfang 1898 mit einem programmatischen Entwurf, dem er den Namen *Musikalisk Dialog* (*Musikalischer Dialog*) gab. Auch wenn das erhaltene Skizzenmaterial für die Erste Symphonie nicht umfangreich ist, so scheint es doch recht wahrscheinlich, dass es zwischen den beiden Projekten zumindest teilweise zu Überschneidungen kam.

Die 1890er Jahre waren für Sibelius nicht nur eine Zeit rascher musikalischer Entwicklung, sondern auch eine des politischen Wandels in Finnland. Seit 1809 war das Land ein autonomes Großfürstentum des Russischen Reiches, aber in den 1890er Jahren hatte man Maßnahmen verhängt, die die seit einem knappen Jahrhundert genossenen Freiheiten zu untergraben begannen. Anfang 1899 verschlimmerte sich die Situation, als der russische Generalgouverneur Nikolai Bobrikow das Februarmanifest erließ, das Finnlands Autonomie faktisch beendete; dies war der Anfang der sogenannten „Jahre der Unterdrückung“. Kulturelle Kontakte zwischen Finnland und Russland waren weiterhin vorhanden, doch gingen finnische Musikstudenten (wie Sibelius 1889) für weiterführende Studien eher nach Deutschland denn nach Moskau oder Sankt Petersburg. Bei der Uraufführung wurde die Erste Symphonie gut aufgenommen, aber das Stück, das die damalige Stimmung wirklich einfing, war ein kurzes, unverhohlen patriotisches Chorwerk mit dem Titel *Athenarnes sång* (*Gesang der Athener*).

Angesichts der Stärke der antirussischen Gefühle jener Zeit ist es etwas eigentümlich, dass die Erste Symphonie stilistisch oft mit Tschaikowsky und Borodin verglichen wird. Sibelius räumte Gemeinsamkeiten mit Tschaikowsky ein: „Man sagt, sie sei von Tschaikowsky beeinflusst. Ich weiß, dass dieser Mann und ich viel gemein haben – aber da kann man nichts machen. Das muss man sich gefallen lassen“ (Brief an Aino aus Kristiania, Juli 1900; der letzte Satz im Original deutsch). Später jedoch spielte er diese Ähnlichkeit herunter; zu seinem Schwiegersohn Jussi Jalas sagte er: „Tschaikowskys Musik ist weich und sentimental, während meine Symphonien ‚hartgesotten‘ sind.“ Die Symphonie hat vier

Sätze; der erste Satz beginnt mit einer langsamen Einleitung (Klarinette), deren Thema zu Beginn des Finales wiederkehrt. Die beiden ersten Sätze markieren einen bedeutenden Schritt weg von dem lokal beeinflussten (wenn auch nicht der Volksmusik entlehnten) thematischen Material, das sich bis zu einem gewissen Grad in früheren Werken wie *Kullervo* und der *Lemminkäinen*-Suite findet. Das Scherzo mit seiner stampfenden Rhythmik erinnert vielleicht mehr an Bruckner als an Tschaikowsky, während sich im Finale rasende Musik und eine herrliche, „große Melodie“ abwechseln. Für Ekman spiegelt die Symphonie auf vollkommene Weise den Charakter ihres Komponisten wider: „Es war sein eigenes Ich, das er in Tönen bekannte – seine Träume, seine Melancholie, seine Sehnsucht, seine unerschrockene Lebensbejahung, sein unbeugsamer Selbstbehauptungswille.“

Die Kritiker in Helsinki warteten schon seit längerem auf eine Symphonie von Sibelius, zumal ein jüngerer Komponist, Ernst Mielck (1877–1899), im Jahr 1897 die seine vorgelegt hatte. Jetzt, da Sibelius endlich getan hatte, was von ihm erwartet wurde, feierte man begeistert „die bedeutendste Schöpfung aus Sibelius’ Feder und zugleich das großartigste Werk, das unsere Musik hervorgebracht hat“ (Oskar Merikanto).

Wie die Symphonischen Dichtungen der *Lemminkäinen*-Suite wurde auch die Erste Symphonie vor der Drucklegung erheblich überarbeitet. Als das Orchester der Philharmonischen Gesellschaft Helsinki im Sommer 1900 zu einer Europa-Tournee mit Abschlusskonzert im Rahmen der Pariser Weltausstellung aufbrach, stand diese revidierte Fassung der Symphonie auf dem Programm. Die Revisionen wurden in einer für Sibelius besonders schwierigen Zeit vorgenommen: Seine kleine Tochter Kirsti war im Februar 1900 an Typhus gestorben, und die ganze Familie war in Trauer. Zu den zahlreichen Änderungen gehörten Kürzungen im zweiten und im dritten Satz sowie das Streichen von Partien für kleine Trommel (Tamburo) und Kastagnetten; da jedoch keine vollständige Partitur oder Einzelstimme der 1899er-Fassung überliefert ist, bleibt das genaue Ausmaß und die Art dieser Revisionen unbekannt. Außer Zweifel aber steht, dass die Symphonie von den europäischen Kritikern begrüßt wurde. „Seine Symphonie, ein Werk, voll von ungehemmter Kraft, voll von leidenschaftlicher Lebhaftigkeit und erstaunlicher Waghalsigkeit, ist – um es einfach zu sagen – eine bemerkenswerte Komposition, die neue Wege vorzeichnet, oder besser gesagt, ist wie ein berauschter Gott, der vorwärts stürmt“ (Ferdinand Pfohl, *Hamburger Nachrichten*).

„Eine Symphonie voller Sonnenschein und Himmelsbläue“

Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 43

Komponiert: 1901/02

Uraufführung: 8. März 1902, Festsaal der Universität Helsinki

Orchester der Philharmonischen Gesellschaft Helsinki, Jean Sibelius (Leitung)

Widmungsträger: Axel Carpelan

In den Augen zahlreicher Zeitgenossen von Sibelius stellte die Zweite Symphonie ein vortreffliches Beispiel für musikalischen Patriotismus dar. Der Dirigent Robert Kajanus, Sibelius' großer Vorkämpfer, schrieb kurz nach der Uraufführung, das Finale vermittele „den Eindruck von Licht und tröstende Ausblicke in die Zukunft“; den langsamen Satz beschrieb er als „einen in höchstem Maße überwältigenden Protest gegen all die Ungerechtigkeit, die in unserer Zeit die Sonne ihres Lichts und die Blumen ihres Dufts zu berauben droht“. Das Bild der ihres Lichts beraubten Sonne griff Sibelius auch in der patriotischen Kantate *Tulen syntty* (*Der Ursprung des Feuers*) auf, die einen Monat später zur Eröffnung des Nationaltheaters in Helsinki uraufgeführt wurde. Man darf annehmen, dass Kajanus als enger Mitarbeiter des Komponisten um die bevorstehende Kantate wusste und seine Worte gezielt wählte, um die gemeinsame Intention der beiden Werke zu unterstreichen. Zu bedenken aber bleibt, dass sämtliche patriotischen Interpretationen nicht von Sibelius selber, sondern von anderen Personen stammen.

Drei Jahre zuvor hatte Sibelius eine Reihe „absolut-musikalischer“ Symphonien in Angriff genommen, die heute als höchster Ausdruck seiner Kunst gelten. Mitnichten aber ließ er damit die Programmmusik hinter sich; das tat er in Wirklichkeit nie. Die nummerierten Symphonien entstanden vielmehr parallel zu seinen Symphonischen Dichtungen und anderen Werken, die eine klare außermusikalische Grundlage hatten.

Zu den Inspirationsquellen der Zweiten Symphonie zählen der Don Juan-Stoff und Dantes *Göttliche Komödie*. Zunächst dachte Sibelius an eine Folge von vier Symphonischen

Dichtungen (*En fest [Ein Fest]*), doch dieser Plan wurde schließlich verworfen, und einige der Themen gelangten stattdessen in die Symphonie. Die Arbeit an diesen Motiven fand während einer sechsmonatigen Europareise statt (1900/01), die ihn vor allem nach Rapallo in Italien führte; angeregt und ermöglicht hatte sie Baron Axel Carpelan, der kurz zuvor nachhaltig in das Leben des Komponisten getreten war. Sibelius und Carpelan waren höchst unähnliche Freunde: Sibelius war (zumal in jenen Jahren) gesellig, beliebt und in Finnland wie im Ausland immer erfolgreicher. Carpelan hingegen war obsessiv, kränklich, neurotisch und überempfindlich, es fehlte ihm an Selbstvertrauen und gesellschaftlichen Umgangsformen. Zu ihren Gemeinsamkeiten gehörte ein so empfindlicher wie chronischer Geldmangel, der in Sibelius' Fall freilich weitgehend selbstverschuldet war. Bei all seiner Eigentümlichkeit aber zeigte Carpelan ein frappierendes Verständnis für das Wesen von Sibelius' Musik, und seine Vorschläge und Kommentare wurden nicht nur geduldet, sondern begrüßt. Darüber hinaus war Carpelan unermüdlich in seinen Bemühungen, wohlhabende Kontakte davon zu überzeugen, den Komponisten ökonomisch unterstützen zu müssen. Carpelan zog daraus keinen finanziellen Nutzen für sich selbst; sein Lohn war der enge Umgang mit – und, in gewissem Maße, ein Einfluss auf – die Musik, die er liebte. Darüber hinaus war Sibelius einer der wenigen Menschen, die Carpelan ernst nahmen.

Es wäre allzu vereinfachend anzunehmen, dass sich aus den geplanten vier Symphonischen Dichtungen schlechterdings die vier Sätze der Symphonie entwickelten. Zu der Zeit, als Sibelius' musikalische Gedanken endgültige Gestalt angenommen hatten, lag die ursprüngliche Inspiration so weit zurück, dass es irreführend wäre, das fertige Resultat als deren direkte Repräsentation zu betrachten. Tatsächlich war Sibelius sich offenbar noch einige Monate nach seiner Italienreise über die Großform der Symphonie im Unklaren. Im Oktober 1901 erhielt er Besuch von Axel Carpelan, und obwohl er in der Regel nur ungern über seine aktuelle Arbeit sprach, machte er für seinen Freund hier eine Ausnahme. Carpelan berichtete beflissentlich: „Wie seine Frau Aino sagte, war Jean an diesem Tag *außergewöhnlich* inspiriert und glücklich ... Das Werk, das mir gewidmet sein wird, ist *eine neue große Symphonie in fünf Sätzen*, inspiriert von Italien und dem Mittelmeer, eine Symphonie voller Sonnenschein, Himmelsbläue und überschwänglicher Glückseligkeit.“

Wird die Erste Symphonie oft mit Tschaikowsky verglichen, so wird die Zweite eher mit

Beethoven in Zusammenhang gebracht. Ihre Instrumentation ist „klassischer“ und verzichtet, anders als die der Ersten, auf Große Trommel, Becken und Harfe. Im ersten Satz konzentriert sich Sibelius auf das, was er später „die tiefe Logik, die einen inneren Zusammenhang zwischen all den Motiven schafft“, nennen sollte. Wie in einem kunstvoll gestalteten Gebäude verleihen die architektonischen Elemente dem Ganzen Kraft und Zusammenhalt, ohne die Aufmerksamkeit je auf sich selber zu lenken. Der langsame Satz ist reich an Kontrasten – mal geheimnisvoll, mal dramatisch, dann wieder versunken und eindringlich. Der Scherzo-Wirbelwind enthält ein pastorales Trio, dessen Oboenmelodie oft als Inkarnation von Sibelius' Stil verstanden wird (wiederholter/ langer Ausgangston, fallende Quinte, dann ein rhythmisches Ornament mit Triole). Wie in Beethovens Siebter Symphonie kehrt das Trio wieder; hier aber folgt darauf die turbulente Überleitung in das prächtige Finale. Dieser letzte Satz mit seinem schlichten und heroischen Stolz und dem unverkennbar optimistischen Ende wurde bei der ausverkauften Uraufführung und jeder der Folgeaufführungen im März 1902 mit lauten „Bravo“-Rufe quittiert – eine Reaktion, die bis heute alles andere als ungewöhnlich ist.

„Apollinische Freude an Licht, Klarheit, Kraft und schlichter Form“

Symphonie Nr. 3 C-Dur op. 52

Komponiert: 1904 – 1907

Uraufführung: 25. September 1907, Festsaal der Universität Helsinki

Orchester der Philharmonischen Gesellschaft Helsinki, Jean Sibelius (Leitung)

Widmungsträger: Granville Bantock

Sibelius' Dritte Symphonie entstand kurz nach seiner Übersiedlung in die neu errichtete Villa Ainola in Järvenpää, in der er für den Rest seines Lebens wohnen sollte. Kurz vor der Fertigstellung des Hauses hatte er an Axel Carpelan geschrieben: „Dieses Haus ist, wie Du

weiß, eine Notwendigkeit für meine Kunst.“ Zweifellos ging der Umzug mit einem signifikanten Wandel seines Kompositionsstils einher: Vorbei die Zeit der großen romantischen Gesten, der massiven, opulenten Orchesterklänge; in den Fokus rücken stattdessen Prägnanz und Klarheit, ein Interesse an dem, was sein Freund Ferruccio Busoni „Junge Klassizität“ nannte, und eine Verkleinerung der Gesten – mitnichten aber ein Wirkungsverlust der Musik.

Der Umzug aufs Land brachte Sibelius nicht nur der finnischen Natur näher, die für ihn immer so wichtig gewesen war, sondern er befreite ihn auch von vielen Ablenkungen, die die Großstadt zu bieten hatte – insbesondere von den langen Trink- und Philosophier-Gelagen, die ihm und seinen Freunden in den letzten zehn Jahren zweifelhafte Bekanntheit verschafft hatten. Nicht, dass es ihm in Järvenpää an intellektuellen Anregungen mangelte, hatte sich dort doch eine Künstlerkolonie gebildet, zu der u.a. die Maler Eero Järnefelt (Sibelius' Schwager) und Pekka Halonen sowie der Schriftsteller Juhani Aho gehörten. Zunächst freilich komponierte Sibelius in Ainola nicht viel. Sibelius' Arbeitszimmer war zugleich Gästezimmer, und in den ersten Jahren ließ die Isolierung des Hauses gegen die winterliche Kälte sehr zu wünschen übrig. Sibelius reiste oft, manchmal für Monate, ins Ausland; auf diesen Reisen konnte er neue europäische Musik hören und seine eigenen Kompositionen vorantreiben.

Die neue „klassische“ Prägung macht sich vor allem in den ersten beiden Sätzen bemerkbar. Der erste Satz folgt mit ungewöhnlicher Sorgfalt der Sonatenform („Meines Erachtens ist ein Mozart-Allegro das vollkommenste Modell eines Symphoniesatzes. Denken Sie nur an seine wundervolle Einheitlichkeit und Homogenität!“). Die musikalischen Motive sind frisch und knapp, romantisches Schwelgen wird vermieden. Auch in dieser Symphonie fehlen Große Trommel, Becken und Harfe, zudem wird auf die Tuba der Zweiten Symphonie verzichtet. Karl Ekman notierte: „Die apollinische Freude an Licht, Klarheit, Kraft und schlichter Form, die bereits in der Zweiten Symphonie zu bemerken ist [...], bestimmt die Dritte zur Gänze“.

Der langsame Satz mit seinem delikaten metrischen Wechselspiel von 6/8- und 3/2-Takt war derjenige Teil der Symphonie, der bei den ersten Aufführungen auf die größte Begeisterung traf – nicht zuletzt bei Axel Carpelan, auf den sie einen „hellen und tiefen“ Eindruck machte, „der Zeit meines Lebens nicht verblassen wird ... Der zweite Satz nun

wirkte absolut großartig, wie das Gebet eines Kindes... über dem sich Gottes Sternenhimmel wölbt – mild, von wunderbar Wehmut und voller Hoffnung“

Der dritte Satz kombiniert die Funktionen von Scherzo und Finale zu einem einzigen Satz von moderaten Dimensionen. Vom Komponisten als „das Herauskristallisieren des Gedankens aus dem Chaos“ beschrieben, enthält seine erste Hälfte die kapriziöseste Musik der gesamten Symphonie. Gleichwohl sorgt die für Sibelius typische Integration der Themen dafür, dass sich trotz der ständigen Tempo- und Texturwechsel ein Gefühl von Einheit einstellt. In der zweiten Satzhälfte drängt mit wachsendem Selbstvertrauen nach und nach ein Marschthema hervor. An diesem Thema hatte Sibelius einige Jahre zuvor in Paris gearbeitet; der mit ihm befreundete Maler Oscar Parviainen nannte es damals „Bönen till Gud“ („Gebet an Gott“). Diese Worte schrieb Parviainen später auf die Rückseite eines Gemäldes, das in Ainola hängt und das für Jean und Aino Sibelius eine besondere Bedeutung hatte: *Rukous* (*Das Gebet*, 1910) – auch bekannt als *Lapsen kuolema* (*Kindestod*) –, mit dem sie die Trauer um ihre kleine, im Jahr 1900 gestorbene Tochter Kirsti verbanden.

Der relativ verhaltene Charakter der Dritten Symphonie wirkte sich nicht immer zu ihrem Vorteil aus. 1943 räumte Sibelius selber ein: „Die Symphonie Nr. 3 war eine Enttäuschung für das Publikum, denn alle erwarteten etwas Ähnliches wie die Symphonie Nr. 2. Ich sprach darüber mit Gustav Mahler, als er mich besuchte und auch er stellte fest, dass ‚man mit jeder neuen Symphonie Diejenigen verliert, die man mit den vorangegangenen gewonnen hat‘.“ Anspruchsvolle Hörer jedoch wussten ihre Vorzüge rasch zu schätzen. Bereits im Jahr 1907 schrieb der Kritiker Karl Flodin: „Die Symphonie erfüllt alle Anforderungen, die an ein symphonisches Kunstwerk in modernem Sinne gestellt werden, gleichzeitig aber ist sie innerlich neu und revolutionär – durch und durch Sibelius.“

*„Eine Kriegserklärung an hohles Pathos
und die Übermacht des Materialismus“*

Symphonie Nr. 4 a-moll op. 63

Komponiert: 1909–1911

Uraufführung: 3. April 1911, Festsaal der Universität Helsinki

Orchester der Philharmonischen Gesellschaft Helsinki, Jean Sibelius (Leitung)

Widmungsträger: Eero Järnefelt

„Die Musik, die ich jetzt komponiere, hat nichts gemein mit der Welt, in der wir heute leben.“ Dies sagte Sibelius zu seinem Freund Sigurd Wettenhovi-Aspa auf einem nächtlichen Spaziergang unter dem Sternenhimmel. In ähnlichem Sinne schrieb der Komponist an seine englische Fürsprecherin Rosa Newmarch, die Symphonie sei „ein Protest gegen die heutige Musik. Es gibt wirklich kein bisschen Zirkus darin.“

Die Inspiration zu dieser Symphonie verdankt sich einer Reise, die Sibelius mit seinem Schwager, dem Maler Eero Järnefelt, im Herbst 1909 zum Berg Koli in Nordkarelien unternahm („Koli. Eines der größten Erlebnisse meines Lebens“). Dies hat einige Kommentatoren zu der groben Vereinfachung verleitet, das Werk als eine musikalische Darstellung des Berges und der Seenlandschaft zu betrachten. Tatsächlich hatte ein Teil des musikalischen Materials einen ganz anderen Ursprung: Das Horn-Choralthema im Finale war ursprünglich für ein Orchesterlied nach Edgar Allan Poes Gedicht *Der Rabe* gedacht, das Sibelius der Sopranistin Aino Ackté versprochen hatte – ein Versprechen, das er nicht halten sollte.

Die Vierte ist die bei weitem dunkelste und ernsteste unter Sibelius' Symphonien – und die, in der er dem musikalischen Expressionismus am nächsten kommt. Bis zu einem gewissen Grad spiegelt dies seinen damaligen Gemütszustand wider: 1908 hatte er sich einer Reihe von schmerzhaften Operationen zur Entfernung eines Kehlkopftumors unterzogen, und er lebte in Angst vor einem Rezidiv. Diese Angst färbte in den folgenden Jahren viele seiner Werke, u.a. das Streichquartett *Voces intimae*, die Symphonische Dichtung *Der*

Barde und das Orchesterlied *Luonnotar*. Eine weitere Folge dieser Angst war, dass er sieben Jahre lang auf seine Lieblingsstimulanzien – Zigarren und Alkohol – verzichtete; Aino beschrieb diese Zeit daher später als „die glücklichsten Jahre meines Lebens“.

Alles in der Vierten Symphonie – Motive, Instrumentation, Harmonik, Form – ist auf das absolute Minimum zurückgefahren; sie verkörpert, so der Sibelius-Biograph Erik Tawaststjerna, „die Monumentalität des Antimonumentalismus“. Zudem ist sie die ultimative Umsetzung jenes Rates, den Sibelius jüngeren Komponisten gab: „Schreiben Sie niemals eine überflüssige Note“. Die häufigen Soli für Streicher – insbesondere für das Cello – unterstreichen die kammermusikalische Qualität und Intimität der Symphonie, während die großen Höhepunkte von ungeschminkter, nie zum Bombast verkommender Erhabenheit sind. Die einzige unerwartete Orchesterfarbe ist das Glockenspiel im Finale, und selbst dieses wird nur für die verschiedenen Inkarnationen eines einzigen, sehr einfachen Motivs eingesetzt. Die Sätze 1 und 3 sind langsam; der erste ist unnachgiebig und „hart wie das Schicksal“ (so Sibelius über die Anfangstöne), der dritte mit seinem hymnischen, aufsteigenden Thema zeigt mehr Erbarmen. Im zweiten Satz wird ein leichtes, fast tänzerisches Scherzo von einem gewaltsamen Trio brutal hinweggeffegt. Auch im Finale wird jede Hoffnung auf Trost von einem Höhepunkt beispielloser Grausamkeit zerstört, bis die Coda das Werk in einer Stimmung weniger von Verzweiflung, als vielmehr von Resignation beschließt. Die häufige Verwendung des Tritonus – *diabolus in musica* – versinnbildlicht die Trostlosigkeit dieses Werkes, seine Kompromisslosigkeit und schiere Eigensinnigkeit: genau jene Eigenschaften, die es für viele Zuhörer zu einem quintessentiellen Werk seines Komponisten machen.

Der allzeit exzentrische und extravagante Wetenhovi-Aspa verstand die Vierte als „die universale Symphonie“ – universal in dem Sinne, dass er annahm, sie beziehe ihre Inspiration aus dem Kosmos. In Bezug auf das Finale schrieb er: „Ich hatte das Gefühl, einige explosive Weltkatastrophen zu hören. Wahrscheinlich handelt es sich um erloschene schwarze Sonnen, die mit solcher Wucht und Kraft zusammenprallen, dass sie wieder aufleuchten und Funken schleudern... Außerdem hören wir im Finale das regelmäßige Schaukeln von Ätherwellen, um letztlich wieder dem unergründlichen Kreislauf der Ewigkeit überantwortet zu werden, derselben Nebeldämmerung, aus der diese ganze kosmische Symphonie ihren Anfang nahm.“

Für das Publikum des Jahres 1911 bedeutete die Symphonie Nr.4 eine Herausforderung. Aino erinnerte sich später: „Die Leute mieden unsere Blicke und schüttelten den Kopf; sie lächelten verlegen, verstohlen oder ironisch.“ Auch die Kritiker waren verwirrt, wenngleich Evert Katilas Beschreibung in *Uusi Suomi* – „eine Kriegserklärung an die Oberflächlichkeit, an die Bewunderung äußerer Mittel, an hohles Pathos und die Übermacht des Materialismus, der dabei ist, die moderne Musik zu verschlingen“ – im Einklang steht mit Äußerungen des Komponisten gegenüber Wetenhovi-Aspa und Rosa Newmarch. Sibelius selber sagte über seine Symphonie in den 1940er Jahren: „Ich bin froh, sie geschrieben zu haben, denn ich kann darin immer noch keine einzige Note finden, die ich streichen könnte, und auch finde ich nichts hinzuzusetzen. Das erfüllt mich mit Kraft und Zufriedenheit. Die Vierte Symphonie repräsentiert einen wesentlichen und großen Teil von mir; ja, ich freue mich, dass ich sie geschrieben habe.“

„Für wen soll ich jetzt komponieren?“

Symphonie Nr. 5 Es-Dur op. 82

Komponiert: 1914/15. Wesentliche Revisionen: 1916, 1919

Uraufführung (Fassung 1915): 8. Dezember 1915, Festsaal der Universität Helsinki
Philharmonisches Orchester Helsinki, Jean Sibelius (Leitung)

Uraufführung (Fassung 1916): 8. Dezember 1916, Feuerwehrhalle in Turku
Orchester der Musikalischen Gesellschaft Turku, Dir. Jean Sibelius (Leitung)

Uraufführung (Endfassung): 24. November 1919, Festsaal der Universität Helsinki
Philharmonisches Orchester Helsinki, Jean Sibelius (Leitung)

Auf den ersten Blick ist Sibelius' Fünfte Symphonie ein Werk, das Optimismus ausstrahlt. Ihre glänzende Instrumentation und ihr großartiger Schluss scheinen Welten entfernt von der Strenge und Feierlichkeit der Vierten. Doch diese höchst positive Symphonie, die in

eine so natürlich wie zwingend wirkende Form gegossen ist, entstand zu einer Zeit, als um den Komponisten herum alles in Aufruhr war.

Sibelius begann die Arbeit an der Fünften Symphonie 1914, und von Anfang an gab es eine erhebliche Kluft zwischen der Werkinspiration und den Lebensumständen des Komponisten. War der ursprüngliche Impuls für die Vierte Symphonie ein reeller Berg gewesen, so bezog sich Sibelius in der frühesten Entstehungsphase der Fünften auf einen metaphorischen: „Ich habe bereits den Berg erblickt, den ich sicherlich besteigen muss [...] Gott öffnet einen Augenblick lang seine Tür, und *sein* Orchester spielt die Fünfte Symphonie“. Anregungen lieferten die Natur („Ich hatte einen wunderbaren Einfall. Das *Adagio* der Symphonie – Erde, Würmer und Herzweh – Fortissimos und gedämpfte Streicher, sehr gedämpft.“ – Tagebuch, 13. November 1914) und insbesondere die Vögel, die er so sehr liebte („Um etwa zehn vor elf sah ich sechzehn Schwäne. Eines der größten Erlebnisse meines Lebens. Ach Gott, was für eine Schönheit: sie kreisten lange über mir. Verschwanden in die verschleierte Sonne wie ein glitzerndes Silberband. Ihre Rufe hatten denselben Holzbläserklang wie die der Kraniche, aber ohne jedes Tremolo. Das Mysterium der Natur, die Melancholie des Lebens! Das Finalthema der Fünften Symphonie“ – Tagebuch, 21. April 1915). In der Welt der Menschen hingegen hatte der Ausbruch des Ersten Weltkriegs weitreichende Folgen für Sibelius. Er bedeutete, dass seine Möglichkeiten, ins Ausland zu reisen, stark eingeschränkt waren; außerdem verschlammte sich seine ohnehin unangenehme finanzielle Lage noch dadurch, dass ihn der Krieg um seine Einkünfte von deutschen Verlagen brachte. Als Folge daraus bestand ein Großteil seines Schaffens in den nächsten Jahren aus kleineren Stücken – Violinwerke, Lieder, Klavierminiaturen –, die sich vor Ort gut, wenngleich nicht zu sonderlich rentablen Preisen verkaufen ließen.

Die Symphonie wurde gerade rechtzeitig zu den Feiern anlässlich Sibelius' 50. Geburtstag im Dezember 1915 fertig, bei denen sie das Kernstück seines Geburtstagskonzerts bildete und mit Erfolg aufgenommen wurde. Aber Sibelius erkannte bald, dass die Symphonie in ihrer damaligen Gestalt – viersätzig, von unsicherer expressiver Ausrichtung und mit einem erheblich längeren Finale – hinter seinen Ansprüchen zurückblieb. Ein Jahr später, 1916, erlebte eine neue Fassung ihre Premiere. Von dieser Fassung wissen wir kaum mehr, als dass die ersten beiden Sätze nun miteinander verbunden waren und dass das Finale

einen noch größeren Umfang hatte. Doch weil diese erste Revision nicht alle Probleme berücksichtigt, die Sibelius klären wollte, wurde das Werk erneut zurückgezogen.

Einer baldigen Ordnung dieser musikalischen Angelegenheiten aber kamen politische Entwicklungen in die Quere. Im Dezember 1917 erlangte Finnland schließlich Unabhängigkeit von Russland, nur um fast unverzüglich in einen Bürgerkrieg gestürzt zu werden, der mehrere Monate dauerte. Lebensmittelknappheit, Hausdurchsuchungen und das rohe Verhalten der „roten“ Soldaten, die das Gebiet Järvenpää kontrollierten, machten das Leben für die Familie Sibelius, die die gegnerischen „Weißen“ unterstützte, zur Qual. Eine Zeitlang musste die Familie nach Helsinki übersiedeln, wo sie in der Nervenheilanstalt Lapinlahti untergebracht war – als Gast des Bruders des Komponisten, eines dortigen Oberarztes.

Als die Lage sich beruhigte, konnte Sibelius endlich die Revision der Symphonie vorantreiben. In der jetzt entstehenden Form hat sie einen langen ersten Satz, der die beiden ersten Sätze der 1915er-Fassung verschmilzt – nunmehr auf eine so meisterliche Weise kombiniert und thematisch integriert, dass der Verlauf vom langsamen, aufsteigenden Hornmotiv zu Beginn bis zum donnernden *Presto*-Schluss als ein einziger großer Bogen wahrgenommen wird. Der zweite Satz ist eine Variationenfolge von meistens sonnigem, entspanntem Charakter, während das kraftvolle, eloquente Finale vor allem für sein schwingvolles „Schwanenthema“ in den Hörnern und die Akkord-Hammerschläge zum Schluss bekannt ist. Doch bevor die Arbeit an der Symphonie abgeschlossen wurde, suchte ihn ein weiterer verheerender Schicksalsschlag heim: Am 27. Februar 1919 schrieb der bereits vom Tod gezeichnete Axel Carpelan an Sibelius: „als Ganzes ist die Fünfte Symphonie im Hinblick sowohl auf die Form wie auch auf die musikalische Substanz ganz hervorragend. Jetzt weiß ich, dass dies eine meisterhafte Symphonie sein wird. [...] Dies belastete mich mehr als zwei Jahre lang. Jeden verflixten Tag widmete ich Ihrer Sache Herz und Seele, selbst wenn diese Hilfe nur begrenzt ist“. Nur einen Monat später, mehr als sechs Monate vor der Uraufführung, starb Carpelan. Sibelius war zutiefst verzweifelt. „Axel †. Wie leer das Leben scheint. Keine Sonne, keine Musik, keine Freundschaft –. Wie einsam bin ich doch mit meiner ganzen Musik... Jetzt ist Axel in die kalte Erde zur Ruhe gebettet. Ich fühle mich so unendlich, so tief traurig. Für wen soll ich jetzt komponieren?“ (Tagebuch, 24./29. März 1919).

Symphonie Nr. 6 [d-moll] op. 104

Komponiert: 1922/23

Uraufführung: 19. Februar 1923, Festsaal der Universität Helsinki
Philharmonisches Orchester Helsinki, Jean Sibelius (Leitung)

Widmungsträger: Wilhelm Stenhammar

„Ich mietete ein Zimmer im Hotel Fennia, um die Sechste Symphonie in Ruhe schreiben zu können. Kaum hatte ich begonnen, als sich eine Ansammlung von Personen, die ich nie zuvor gesehen hatte, vor meiner Tür einfand, um von mir Geld zu borgen.“ Diese Bemerkung von Sibelius, die Jussi Jalas überlieferte, erinnert uns daran, dass Sibelius trotz anderslautender Äußerungen (so z.B. in einem Radiointerview im Jahr 1948: „Ich habe den Großteil meiner Werke in Ainola komponiert ... Hier in Ainola spricht diese Stille“), oft feststellte, dass er sich in Stadthotels besser konzentrieren konnte. Jeder aber, der von Sibelius Geld leihen wollte, wurde enttäuscht: Trotz seines internationalen Ruhms war der Komponist nämlich selber hoffnungslos knapp bei Kasse – übrigens während seiner gesamten Karriere. Zu Beginn des Jahres 1922 hatte er seinem Tagebuch geklagt: „Meine Mittel sind aufgebraucht“. Erst Ende 1926 war er schuldenfrei, und selbst dann noch reichte sein Einkommen für seine Ausgaben nicht aus.

Sibelius' jüngerer Bruder Christian, ein Arzt und begabter Cellist, mit dem Jean in seiner Jugend Kammermusik gespielt hatte, starb am 2. Juli 1922 im Alter von nur 53 Jahren. Zu dieser Zeit steckte Sibelius gerade mitten in der Arbeit an seiner Symphonie; sie kam nun zum Stillstand und blieb mehrere Monate lang liegen. Dies war schon das dritte Mal, dass der Tod eines Angehörigen oder engen Freundes sein symphonisches Schaffen unterbrach: 1900 war der Tod seiner Tochter Kirsti ein traumatischer Verlust während der Revision der Ersten Symphonie gewesen, und 1919 war Axel Carpelan gestorben, als die Fünfte vor dem Abschluss stand.

In einem Interview mit William Seymer für die schwedische Zeitung *Svenska Dagbladet* sagte Sibelius über die Symphonie: „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.“ Und 1943 bemerkte er: „Die Sechste Symphonie erinnert mich immer an den Duft des ersten Schnees.“

Trotz der Äußerungen des Komponisten gegenüber Seymer folgt Sibelius' Sechste Symphonie – die lyrischste und sanfteste der sieben, mit einem ausgeprägten modalen Einschlag – mitunter traditionellen Formprinzipien, auch wenn sie dies mit solcher Subtilität tut, dass sie den Eindruck erweckt, ganz eigenen Vorgaben zu folgen. Das „Hauptthema“ des ersten Satzes etwa wird so eingeführt, als handele es sich um eine langsame Einleitung; unweigerlich legt es stilistische Vergleiche mit Renaissancemusik und Palestrina nahe. Tatsächlich ändern sich das Tempo und der Grundpuls am Ende dieser Einleitung nicht, stattdessen verdichtet sich das Geschehen. Noch mehr Flexibilität kennzeichnet den zweiten Satz, der friedlich strömt und, scheinbar ohne auf die Disziplin des Taktstrichs zu achten, seinen eigenen Kurs verfolgt. Einzig im kurzen Scherzo wird rhythmische Regelmäßigkeit zu einem strukturellen Hauptelement. Obwohl das Finale beträchtliche Energie ansammelt, kehrt die Coda zu der keuschen Stimmung des Symphoniebeginns zurück, bevor sie geheimnisvoll in Stille ausklingt.

Symphonie Nr. 7 C-Dur op. 105

Komponiert: 1923/24

Uraufführung: 24. März 1924, im Auditorium, Stockholm

Orchester des Stockholmer Konzertvereins, Jean Sibelius (Leitung)

Kurz nach der Komposition der Sechsten Symphonie hielten sich Sibelius und seine Frau Aino im schwedischen Göteborg auf, wohin Jean als Dirigent eingeladen war. Zwischen Probe und Konzert aber hatte er sich in einem örtlichen Restaurant etwas zu enthusiastisch erquickt, und als der festgesetzte Konzertbeginn näher rückte, wurde er in einem eher bedenklichen Zustand in den Konzertsaal gebracht. Das Konzert begann pünktlich, doch nach wenigen Takten klopfte Sibelius ab – anscheinend in dem Glauben, er befinde sich in einer Probe! Aino erinnerte sich: „In meinen Ohren klang alles wie ein fürchterliches Chaos, ich war wie in Todesangst“. Man begann erneut, und das Konzert verlief ohne weitere Störungen. Eine von Sibelius' wiederkehrenden Schwächen jedoch – der Alkohol – aber war jetzt sehr öffentlich zur Schau gestellt worden, und er schämte sich zu Tode. Nach dem Konzert entdeckte er in seiner Tasche eine Flasche Whisky und zertrümmerte sie wütend auf den Stufen des Konzertsaaes.

Infolge dieses Zwischenfalls weigerte sich Aino, ihren Mann fortan auf seinen Reisen als Dirigent zu begleiten. Und so reiste der Endfünfziger Sibelius im März 1924 allein nach Stockholm, um die Uraufführung eines Stückes zu leiten, das damals *Fantasia sinfonica* hieß. Dieses Werk war über mehrere Jahre herangereift und in vielen unterschiedlichen Gestalten erwogen worden, bevor es schließlich zu Papier gebracht wurde. Kurz nach Finnlands Unabhängigkeitserklärung im Dezember 1917 hatte Sibelius in sein Tagebuch notiert: „Ich habe die Symphonien Nr. 6 und 7 im Kopf“; tatsächlich lassen sich einige der Motive für diese Symphonien bis in die Jahre 1914/15 zurückverfolgen. Als der Finnische Bürgerkrieg rund fünf Monate später zu Ende ging, schrieb Sibelius an Axel Carpelan: „Lebensfreude, Vitalität, mit

Appassionato-Abschnitten, in drei Sätzen, der letzte von ihnen ein ‚hellenisches Rondo‘ ... Vielleicht werde ich meine Pläne ändern, wenn meine musikalischen Gedanken sich entwickeln“. Auf das dreisätzige Konzept folgte ein viersätziges, das seinerseits der einsätzigen Form wich, die sich schließlich behaupten sollte; sie beruhte auf dem langsamen Satz des viersätzigen Plans, griff aber auch Elemente aus dem ersten Satz und dem Finale auf. Monatelang haderte Sibelius mit einem Titel, um erst kurz vor der Drucklegung im Jahr 1925 unwiderruflich zu beschließen, das Werk seinen nummerierten Symphonien zuzuordnen.

Die Endphase der Arbeit an der Symphonie fand Anfang 1924 statt. Getreu seiner Gewohnheit komponierte er oft in der Nacht. Obwohl er in der Regel in seinem Arbeitszimmer im Obergeschoss mit Blick auf den Tuusula-See komponierte, beschloss Sibelius, diese Symphonie im Gästezimmer mit Blick auf den Wald um Ainola zu komponieren. Vielleicht wollte er Aino nicht stören (das Arbeitszimmer lag neben dem gemeinsamen Schlafzimmer), vielleicht aber meinte er auch, dass der Griff zur Whiskyflasche („das schreckliche Gespenst in mir“ – Tagebuch, 5. April 1924) weniger auffiele, wenn er sich in einem entfernteren Zimmer befand. Aufgrund der damaligen Prohibition in Finnland war Sibelius darauf angewiesen, dass hilfreiche Apotheker ihn mit Alkohol versorgten.

Wie oft hervorgehoben wird, verbindet Sibelius' Siebte Symphonie alle Elemente einer mehrsätzigen Symphonie in einer einsätzigen Form, und dies tut sie auf so nahtlose wie meisterhafte Weise. Der Inhalt des Werks ist höchst vielfältig – langsame hymnische Musik, flinke Scherzos und rhythmisch lebhafte Tanzpassagen, wobei ein wiederkehrendes nobles Posaunensolomotiv der Vereinheitlichung dient; plötzliche Veränderungen von Puls und Atmosphäre aber werden vermieden. Mehr denn je wird die Form durch den Inhalt bestimmt. Nach einer Aufführung in Kopenhagen im Oktober 1924 schrieb „Radiolo“ (Gunnar Hauch) in *Nationaltidende*: „Hier ist nichts zuviel und nichts zu wenig; die Musik fließt wie eine Quelle des Lebens und findet ihren eigenen Weg.“

Während der Arbeit an der Siebten Symphonie hatte Sibelius sich beschwert: „Ich schaffe es im Moment nicht, irgendetwas fertigzustellen... Wie unendlich tragisch ist das Schicksal eines alternden Komponisten. Die Dinge gehen nicht mehr so leicht von der Hand, und die Selbstkritik erreicht unausdenkbare Dimensionen“ (Tagebuch, 6. Januar 1924). Es sollte die letzte Symphonie sein, die er veröffentlichte. Offenbar kam er der Fertigstellung

der Achten Symphonie sehr nahe, die ihn mindestens während der Hälfte jener Zeit der „Stille von Järvenpää“ verschiedentlich beschäftigt, die nach dem Abschluss von *Tapiola* im Jahr 1926 allmählich eintrat. Wie nah genau, werden wir wohl nie erfahren.

© **Andrew Barnett 2015**

„Wie viele lange Nächte habe ich wach im Bett gelegen und meinen Mann im Nebenzimmer arbeiten gehört! Ein großes Orchesterwerk lässt er lange in seinem Innersten heranreifen. Tagsüber kann man an seinem Gesichtsausdruck erkennen, dass ein intensiver innerer Schaffensprozess im Gange ist; in der Nacht geht er ruhelos im Zimmer auf und ab, sitzt mal an seinem Schreibtisch, geht dann wieder hin und her... Dann, eines Nachts, ist jener besondere Moment endlich da. Ich höre, wie er sich wieder, wie so oft zuvor, an seinen Schreibtisch setzt, um dann plötzlich damit zu beginnen, Taktstriche zu ziehen... Durch die geschlossene Tür kann ich deutlich das Kratzen der Feder hören, wenn er lange Taktstriche über die gesamte Seite zieht. Auch für mich ist dies ein großer Moment. Eine schwere Last ist von meinem Herzen genommen, und Frieden überkommt meine Seele. In solchen Momenten bin ich zutiefst glücklich.“

Aino Sibelius

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. Jukka-Pekka Saraste war Künstlerischer Berater des Orchesters in den Jahren 2008–11; im Herbst 2011 trat Okko Kamu das Amt des Chefdirigenten an. Das Orchester residiert seit 2000 in der aus Holz erbauten Sibelius-Halle (deren international gerühmte Akustik von Artec Consultants, New York, konzipiert wurde). Das Lahti Symphony Orchestra hat zahlreiche herausragende CDs bei BIS vorgelegt, für die es mit zwei *Gramophone Awards*, dem Grand Prix du Disque der Académie Charles Cros, zwei Cannes Classical Awards, einem

Midem Classical Award und einem Diapason d'or de l'année 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) sowie in Amsterdam, im Wiener Musikverein, in der Berliner Philharmonie und im Teatro Colón in Buenos Aires. 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.

Für weitere Informationen besuchen Sie bitte www.sinfoniahti.fi

Okko Kamu ist seit Herbst 2011 Chefdirigent des Lahti Symphony Orchestra. Er begann seine Karriere als Primarius des Suhonen Quartetts und als Violinist im Helsinki Philharmonic Orchestra. Seine Dirigentenlaufbahn nahm ihren Anfang an der Finnischen Nationaloper, wo er zuvor als Konzertmeister beschäftigt gewesen war. 1969 gewann Kamu den 1. Preis beim internationalen Herbert von Karajan-Dirigentenwettbewerb in Berlin, was seine internationale Karriere vollends in Gang setzte.

Bekannt für seine Vielseitigkeit, hat Okko Kamu fast alle der weltweit führenden Orchester dirigiert. Er war Chefdirigent des Finnischen Radio-Symphonieorchesters, des Oslo Philharmonic Orchestra, der Finnischen Nationaloper, der Stockholm Sinfonietta, der Helsingborger Symphoniker, des Helsinki Philharmonic Orchestra und Erster Gastdirigent des City of Birmingham Symphony Orchestra, des Kammerorchesters Lausanne, des Singapore Symphony Orchestra und den Kopenhagener Philharmonikern. Als Operndirigent hat er u.a. an der Metropolitan Opera in New York, Covent Garden in London und dem Bolschoi Theater in Moskau gastiert. Seit 2006 ist er Künstlerischer Leiter des „Music! Ruovesi“-Kammermusikfestivals, bei dem er als Violinist in verschiedenen Instrumentalensembles auftritt.

Okko Kamu hat eine Vielzahl von Einspielungen vorgelegt, darunter zahlreiche gefeierte CDs für BIS wie die Aufnahme von Sibelius' *Der Sturm*, *Tapiola* und *Der Barde* mit dem Lahti Symphony Orchestra [BIS-1945 SACD]. 1999 wurde ihm die Medaille „Pro Finlandia“ durch den Orden des Löwen von Finnland verliehen.

Sept crédos

Le 5 novembre 1910, tandis qu'il travaillait sur la Quatrième symphonie, Sibelius écrivit dans son journal : « une symphonie n'est pas juste une 'composition' dans le sens ordinaire du mot. Il s'agit plus d'un credo intérieur à un moment donné dans la vie de quelqu'un ». De l'aveu général, une partie du matériel thématique trouvé dans ses symphonies provenait d'œuvres littéraires ou de phénomènes naturels – mais elles ne sont en aucun cas des œuvres descriptives ou picturales. Au sujet de la Quatrième symphonie, mais qui peut s'appliquer à toutes les autres, Karl Ekman, le biographe de Sibelius, fit remarquer en 1935 que « Ce à quoi il s'objectait était que les impressions du monde extérieur de la réalité soient interprétées comme décisives dans une œuvre à la nature introspective et spirituelle. »

« Force effrénée, vivacité passionnée et audace étonnante »

Symphonie no 1 en mi mineur op.39

Date de composition: 1898–1899. Révision importante: 1900

Création (première version): 26 avril 1899 à la salle de l'université à Helsinki
Orchestre de la Société Philharmonique d'Helsinki ; dir. Jean Sibelius

Création (version révisée): 1^{er} juillet 1900 à la salle de l'université à Helsinki
Orchestre de la Société Philharmonique d'Helsinki ; dir. Robert Kajanus

Dans les années 1890, tandis qu'il se faisait les muscles comme compositeur de musique orchestrale, Sibelius était d'abord et avant tout attiré par la musique à programme. *Kullervo*, la musique de *Karelia*, *Skogsrået* (*La Nymphé des bois*), les poèmes symphoniques de *Lemminkäinen* et la *Musique des Célébrations de la presse* comportaient tous des points de

référence extra-musicale. Ceci justifie amplement l'affirmation de Sibelius dans une lettre à sa femme Aino (le 14 août 1894) disant : « Je crois que je suis avant tout un peintre et un poète en musique. L'opinion de Liszt sur la musique est celle de laquelle je suis le plus proche. C'est-à-dire le poème symphonique. » Même lorsqu'il n'y a pas de programme spécifique, Sibelius montre quand même une préférence pour le poème symphonique comme forme (*Une Saga* et l'*Improvisation [Chanson de printemps]*).

La situation changea en 1899 avec la création de sa Première symphonie. Pendant la planification de la symphonie, au début de 1898, Sibelius travailla néanmoins sur un concept à programme auquel il donna le titre de *Musikalisk Dialog (Dialogue musical)*. Quoique le matériel d'esquisses qui nous reste de la Première symphonie ne soit pas extensif, il semble tout à fait probable qu'elles fussent une sorte de compromis entre les deux projets.

La décennie 1890 n'a pas été seulement une période de rapide développement musical pour Sibelius mais aussi un temps de changement politique en Finlande. Le pays avait été un Grand-Duché autonome de l'empire russe depuis 1809 mais, dans les années 1890, on introduisit des mesures qui commencèrent à éroder la liberté dont on avait joui pendant presque un siècle. Au début de 1899, les choses empirèrent quand le gouverneur général russe, Nikolai Bobrikov, publia le « manifeste de février », mettant effectivement fin à l'autonomie de la Finlande ; cela marqua le début des dites « années d'oppression ». Les contacts culturels entre la Finlande et la Russie restèrent actifs mais les étudiants en musique finlandais étaient beaucoup plus susceptibles d'aller en Allemagne (comme Sibelius l'avait fait en 1889) qu'à Moscou ou St-Petersbourg pour poursuivre leurs études. À sa création, la Première symphonie fut assez bien reçue mais la pièce qui capta vraiment l'atmosphère du moment fut une brève pièce chorale très patriotique, *Athenarnes sång (Le chant des Athéniens)*.

Vu la force du sentiment anti-russe à cette époque, il est un peu incongru qu'on dise que le style musical de la Première symphonie ressemble à celui de Tchaïkovski et de Borodin. Sibelius admit qu'il avait quelque chose en commun avec Tchaïkovski. « Ils disent qu'elle est influencée par Tchaïkovski. Je sais que cet homme et moi avons beaucoup de chose en commun – mais on n'y peut rien. *Das muss man sich gefallen lassen* » (lettre à Aino, de Christiania en juillet 1900). Plus tard dans la vie, il minimisa les similitudes, disant

à son gendre Jussi Jalas: « La musique de Tchaïkovski est douce, sentimentale, tandis que mes symphonies sont « les dures ». » La symphonie compte quatre mouvements; le premier commence par une introduction lente (clarinette) avec un thème qui revient au début du finale. Les premier et second mouvements s'éloignent d'un pas important du matériel thématique à l'influence locale (mais pas d'origine populaire) trouvé dans une certaine mesure dans des œuvres précédentes comme *Kullervo* et *Lemminkäinen*. Avec ses rythmes battants, le scherzo rappelle peut-être plus Bruckner que Tchaïkovski tandis que dans le finale, de la musique frénétique alterne avec un « grand air » glorieux. Pour Ekman, la symphonie reflétait vraiment le caractère de son compositeur: « Il avoua son propre ego en termes sonores – ses rêves, sa mélancolie, son désir, son acceptation intrépide de la vie, sa volonté indomptable de s'affirmer. »

Les critiques d'Helsinki avaient attendu depuis un certain moment une symphonie de Sibelius – surtout depuis qu'un jeune compositeur, Ernst Mielck (1877–99) en avait produit une en 1897. Quand il eut finalement accompli ce qu'on attendait de lui, la réaction fut enthousiaste: « la plus grande création ayant coulé de la plume de Sibelius et, en même temps, c'est l'œuvre la plus magnifique de toute notre musique » (Oskar Merikanto).

Comme les poèmes de *Lemminkäinen*, la Première symphonie subit une importante révision avant sa publication. À l'été de 1900, quand l'Orchestre de la Société Philharmonique d'Helsinki fit une tournée européenne finissant à l'Exposition mondiale de Paris, c'est la version révisée de la symphonie qui fut mise au programme. Les révisions survinrent à un moment particulièrement difficile pour Sibelius. Sa petite fille Kirsti était morte du typhus en février 1900 et toute la famille était en deuil. Parmi les nombreux changements se trouvent des coupes dans les second et troisième mouvements et l'élimination de parties pour caisse claire (*tamburo*) et castagnettes; mais aucune partition ou parties complètes de la version de 1899 n'a survécu de sorte que l'étendue et la nature précises des révisions de Sibelius restent inconnues. Ce qui ne fait pas de doute cependant est que la symphonie fût bien accueillie par les critiques européens. « Sa symphonie, une œuvre remplie de force effrénée, de vivacité passionnée et d'audace étonnante est – pour le dire simplement – une œuvre remarquable qui s'engage sur de nouvelles voies ou plutôt qui s'élance comme un dieu en état d'ébriété » (Ferdinand Pfohl, *Hamburger Nachrichten*).

Symphonie no 2 en ré majeur op. 43

Date de composition: 1901–1902

Création: 8 mars 1902 à la salle de l'université à Helsinki

Orchestre de la Société Philharmonique d'Helsinki; dir. Jean Sibelius

Dédicataire: Axel Carpelan

Les contemporains de Sibelius voyaient dans la Seconde symphonie un exemple splendide de patriotisme musical. Son grand défenseur par exemple, Robert Kajanus, écrivit juste après la création que le finale véhiculait « une image de lumière et de vues consolantes sur l'avenir », tandis qu'il trouvait dans le mouvement lent « une protestation accablante contre toute l'injustice de notre temps qui menace de priver le soleil de sa lumière et les fleurs, de leur parfum ». L'image de priver le soleil de sa lumière en était une à laquelle Sibelius s'appliqua dans une autre œuvre déjà, la cantate patriotique *Tulen synty* (*L'origine du feu*) qui devait être créée un mois plus tard à l'inauguration du Théâtre National à Helsinki. Il semble raisonnable de présumer que Kajanus, un proche collaborateur du compositeur, était au courant de l'imminence de la cantate et que ses paroles étaient délibérément choisies pour suggérer une similarité d'intention entre les deux œuvres. On doit cependant souligner que toutes les interprétations patriotiques sont venues d'autres gens et non pas de Sibelius même.

Trois ans plus tôt, Sibelius s'était lancé dans une série de symphonies absolues qu'on a fini par considérer comme l'ultime manifestation de son talent. Mais cela ne veut pas dire qu'il avait abandonné la musique à programme; à vrai dire, il ne l'a jamais fait. C'est plutôt que les symphonies absolues, numérotées, sortirent en parallèle avec des poèmes symphoniques et d'autres œuvres à la base nettement extra-musicale.

Dans le cas de la Seconde symphonie, les sources d'inspiration ont inclus l'histoire de Don Juan et la *Divine Comédie* de Dantes. Il planifia une série de quatre poèmes sympho-

niques (*En Fest [Un festival]*) mais il n'aboutit à rien, certains des thèmes trouvant plutôt un débouché dans la symphonie. Il travailla sur ces motifs pendant une visite de six mois (1900–01) en Europe – principalement à Rapallo en Italie - qui avait été suggérée et rendue possible par le baron Axel Carpelan qui était récemment devenu une figure importante dans la vie du compositeur. Sibelius et Carpelan étaient des amis invraisemblables. Dans cette période de sa vie surtout, Sibelius était sociable, populaire et il jouissait de plus en plus de succès en Finlande et à l'étranger. Carpelan par contre était obsessionnel, maladif, neurotique et très sensible, manquant de confiance en soi et d'aisance sociale. Mais ils avaient en commun un manque sévère et chronique d'argent quoique, dans le cas de Sibelius, c'était en grande partie de sa faute. Malgré toutes ses particularités, Carpelan voyait étrangement clair dans l'âme de la musique de Sibelius et ses suggestions et commentaires n'étaient pas seulement tolérés mais aussi bienvenus. De plus, Carpelan était infatigable dans ses efforts de persuader de riches contacts de fournir un support économique au compositeur. Carpelan n'en tirait aucun profit lui-même ; sa récompense était un contact étroit avec la musique qu'il aimait – et jusqu'à un certain point une influence sur elle. De plus, Sibelius était l'une des rares personnes à prendre Carpelan au sérieux.

Ce serait une simplification excessive de présumer que la série prévue de quatre poèmes symphoniques est devenue les quatre mouvements de la symphonie. Quand Sibelius eut fini de traiter ses pensées musicales, l'inspiration musicale était si éloignée dans le passé qu'il serait trompeur sinon carrément mensonger de voir dans le résultat final une directe représentation de cette inspiration. En fait, quelques mois après son voyage en Italie, Sibelius n'avait, de toute évidence, pas encore décidé de la forme générale de la symphonie. En octobre 1901, Sibelius reçut la visite d'Axel Carpelan ; quoique normalement réticent à discuter de son travail, il fit une exception à cette occasion pour son ami. Carpelan s'empressa de rapporter : « Selon sa femme Aino, Jean était *exceptionnellement* inspiré et heureux ce jour-là... l'œuvre qui me sera dédiée est *une grande nouvelle symphonie en cinq mouvements*, inspirée par l'Italie et la Méditerranée, une symphonie ensoleillée dans un ciel tout bleu et un bonheur en liesse. »

Si on dit souvent de la Première symphonie qu'elle a un air de Tchaïkovski, la Seconde est souvent comparée à Beethoven. L'orchestration est plus « classique » qu'auparavant,

sans grosse caisse, cymbales et harpe trouvées dans la Première symphonie. Dans le premier mouvement, Sibelius met l'accent sur ce qu'il devait appeler ensuite « la profonde logique qui crée une connexion intérieure entre tous les motifs ». Comme dans une bâtisse savamment conçue, les éléments architecturaux confèrent de la force et de la cohésion au tout sans jamais attirer l'attention sur eux-mêmes. Le mouvement lent est riche en contrastes – tour à tour mystérieux, dramatique, extasié et intense. La tornade qu'est le scherzo renferme un trio pastoral dont la mélodie au hautbois est souvent vue comme une encapsulation du style musical de Sibelius (longue note d'ouverture répétée, quinte descendante puis un rythme décoratif comprenant un triolet). Comme dans la Septième symphonie de Beethoven, le trio est répété mais, dans la pièce de Sibelius, il est suivi par une transition turbulente qui nous lance dans le splendide finale. Ce dernier mouvement – fièrement simple et héroïque avec une fin immanquablement optimiste – suscita des « Bravo » retentissants à la première, dans une salle pleine, et à chacun des concerts suivants en mars 1902, une réaction qui est loin d'être rare encore de nos jours.

« Joie apollonienne dans la lumière, la clarté, la force et une forme pure »

Symphonie no 3 en do majeur op. 52

Date de composition: 1904 – 1907

Création: 25 septembre 1907 à la salle de l'université à Helsinki

Orchestre de la Société Philharmonique d'Helsinki; dir. Jean Sibelius

Dédicataire: Granville Bantock

La Troisième symphonie de Sibelius a été composée dans les années suivant immédiatement son aménagement à Ainola, sa villa nouvellement construite à Järvenpää, où il devait habiter jusqu'à la fin de sa vie. Peu avant la fin de la construction, il avait écrit à Axel Carpelan: « Comme tu le sais, cette maison est une nécessité pour mon art. » L'aménage-

ment coïncida certainement avec un changement important dans le style du compositeur. Les grands gestes romantiques, les sonorités orchestrales massives et l'opulence ont disparu pour faire place à un nouvel accent sur la concision et la clarté, un intérêt que son ami Ferruccio Busoni appela « Jeune classicisme », une réduction du geste mais en rien une diminution de l'impact de la musique.

Le déménagement à la campagne ne rapprocha pas seulement Sibelius de la nature finlandaise qui avait toujours été si importante pour lui, mais elle le libéra aussi de plusieurs des distractions de la vie urbaine – en particulier les longues sessions d'intempérance et de philosophie qui lui avaient attiré – et à ses amis – une considérable réputation notoire dans la décennie précédente. Il ne manquait pas de stimulation intellectuelle à Järvenpää : une communauté artistique y avait grandi, dont les peintres Eero Järnefelt (beau-frère de Sibelius) et Pekka Halonen, ainsi que l'écrivain Juhani Aho. Tout d'abord cependant, relativement peu de composition eut vraiment lieu à Ainola. Le bureau de Sibelius dut servir de chambre d'amis et, les premières années, l'isolation de la maison contre le froid de l'hiver laissait beaucoup à désirer. Sibelius voyageait souvent à l'étranger, parfois plusieurs mois d'affilée, et il pouvait alors entendre de la nouvelle musique européenne et progresser dans ses propres compositions.

Le nouvel accent « classique » est remarquable surtout dans les deux premiers mouvements. Le premier suit les principes de la forme de sonate avec un soin inhabituel (« À mon avis, un allegro de Mozart est le modèle le plus parfait pour un mouvement symphonique. Pensez à sa merveilleuse unité et homogénéité ! ») Les motifs musicaux sont nets et disciplinés et l'indulgence romantique est évitée. La grosse caisse, les cymbales et la harpe de la Première symphonie sont absentes ici aussi et même le tuba de la Seconde symphonie a congé. Karl Ekman a écrit : « la joie apollonienne dans la lumière, la clarté, la force et la forme pure qui peuvent déjà être vues dans la seconde symphonie... gouvernent entièrement la troisième. »

Avec son alternance délicate de rythmes à 6/8 et 3/2, le mouvement lent est celui qui récolta le plus d'enthousiasme aux premières exécutions, surtout chez Axel Carpelan sur qui il fit « une impression, claire et profonde, qui restera jusqu'à ma mort... Le second mouvement semblait maintenant absolument magnifique, comme la prière d'un enfant...

tandis que le ciel étoilé de Dieu s'étend au-dessus de nous, clément, tristement merveilleux et apporte de l'espoir».

Le troisième mouvement allie les fonctions de scherzo et de finale en un seul mouvement aux proportions modérées. Décrit par le compositeur comme « la cristallisation de la pensée hors du chaos », sa première moitié renferme la musique la plus fantasque de toute la symphonie. Néanmoins, l'intégration thématique typiquement sibélienne signifie qu'un sens d'unité est maintenu malgré les changements constants de tempo et de texture. Dans la seconde moitié du mouvement, un thème de marche émerge avec une insistance et une assurance allant en s'accroissant. Sibelius avait travaillé sur le thème à Paris quelques années auparavant et un de ses amis, le peintre Oscar Parviainen, en parla alors comme de la « Prière à Dieu ». Parviainen écrivit ensuite ces mots à l'endos d'un tableau accroché à Ainola et qui avait une signification spéciale pour Jean et Aino Sibelius : *Rukous* (*La Prière* ; 1910) aussi connu comme *Lapsen kuolema* (*Mort d'un enfant*), leur rappelait le chagrin ressenti à la mort de leur petite fille Kirsti en 1900.

Le caractère relativement réservé de la Troisième symphonie n'a pas toujours joué en sa faveur. En 1943, Sibelius admit lui-même : « La Troisième symphonie a été un désappointement pour le public puisque tout le monde attendait quelque chose de semblable à la Seconde. J'en ai parlé à Gustav Mahler..., et il a aussi observé : 'avec chaque nouvelle symphonie, on perd toujours des auditeurs qui ont été fascinés par les symphonies précédentes'. » Le public averti cependant avait été rapide à en apprécier les mérites. En 1907 déjà, le critique Karl Flodin écrivit : « La symphonie remplit tous les critères d'une œuvre d'art symphonique dans le sens moderne mais, en même temps, elle est intérieurement nouvelle et révolutionnaire – tout à fait sibélienne. »

*« Une déclaration de guerre contre la
grandiloquence vide et le matérialisme écrasant »*

Symphonie no 4 en la mineur op.63

Date de composition : 1909 – 1911

Création : 3 avril 1911 à la salle de l'université à Helsinki

Orchestre de la Société Philharmonique d'Helsinki ; dir. Jean Sibelius

Dédicataire : Eero Järnefelt

« La musique que je compose maintenant n'a rien à voir avec le monde dans lequel nous vivons aujourd'hui. » Sibelius confia cette opinion à son ami Sigurd Wettenhovi-Aspa lors d'une promenade nocturne sous un ciel étoilé. Dans la même veine, le compositeur écrivit à Rosa Newmarch qui défendait ses œuvres en Angleterre, appelant sa symphonie « une protestation contre la musique d'aujourd'hui. Elle n'a rien, absolument rien à voir avec ce cirque. »

L'inspiration pour la symphonie vient d'un voyage que Sibelius a fait au mont Koli en Carélie du nord avec son beau-frère, le peintre Eero Järnefelt, en automne 1909. (« Sur Koli. L'une des plus grandes expériences de ma vie »). Ceci a poussé certains commentateurs à voir dans la composition une description musicale de la montagne et du paysage de lacs, ce qui est une simplification exagérée et dangereuse. Quoi qu'il en soit, une partie du matériel musical avait une origine très différente : le thème de choral aux cors dans le finale devait d'abord être une chanson avec accompagnement d'orchestre, un arrangement du poème *The Raven (Le Corbeau)* d'Edgar Allan Poe que Sibelius avait promis à la soprano Aino Ackté – un engagement qu'il ne devait pas respecter.

La Quatrième est de loin la plus sombre et la plus sévère des symphonies de Sibelius, et celle qui se rapproche le plus de l'expressionnisme en musique. Dans une certaine mesure, elle reflète son état d'âme : en 1908, il avait subi quelques opérations douloureuses pour extraire une tumeur à la gorge et il vivait dans la crainte d'une récurrence. L'anxiété colora beaucoup de sa musique des années suivantes, par exemple le quatuor à

cordes *Voces intimae*, le poème symphonique *Le Barde* et la chanson avec accompagnement d'orchestre *Luonnotar*. Une autre conséquence de la crainte de Sibelius est qu'il a évité ses stimulants préférés – les cigares et l'alcool – pendant sept ans; par conséquent, Aino décrit cette période comme «la plus heureuse de ma vie».

Tout dans la Quatrième symphonie – motifs, instrumentation, harmonies, forme – est épuré jusqu'au strict minimum. Erik Tawaststjerna, un biographe de Sibelius, dit qu'elle représente «le monumentalisme de l'antimonumentalisme». C'est aussi l'ultime illustration du conseil donné par Sibelius aux compositeurs plus jeunes: «N'écrivez jamais une note superflue.» Les fréquents solos pour instruments à cordes – en particulier le violoncelle – renforcent la qualité chambriste et l'intimité de la symphonie tandis que les grands sommets montrent une grandeur naturelle qui ne s'égare jamais vers la grandiloquence. La seule couleur orchestrale inattendue est le glockenspiel dans le finale qui n'est qu'utilisé pour diverses formes d'un seul motif très simple. Les premier et troisième mouvements sont lents, le premier rigide et «aussi cruel que le destin» (pour reprendre la description de Sibelius lui-même de ses premières mesures), le troisième de ton plus compatissant avec un thème ascendant hymnique. Dans le second mouvement, un scherzo plus léger, presque dansant, est brutalement étouffé par le violent trio. Dans le finale aussi, tout espoir de réconfort est détruit par un sommet d'une férocité inégalée avant que la coda ne mette fin à l'œuvre dans un esprit non pas de désespoir mais de résignation. L'emploi fréquent du triton – *diabolus in musica* – incarne la grande tristesse de la pièce, son refus des compromis, sa pure obstination: les qualités qui forment, de l'opinion de plusieurs auditeurs, la quintessence de Sibelius.

Toujours excentrique et flamboyant, Wettenhovi-Aspa vit la Quatrième comme «la symphonie universelle» – universelle dans le sens qu'il croyait qu'elle s'inspirait du cosmos. Il écrit au sujet du finale: «J'ai pensé entendre quelques catastrophes explosives mondiales. Il s'agit probablement de soleils sombres qui s'entrechoquent avec tant de boucan et de force qu'ils se rallument et jettent des étincelles tout autour d'eux... De plus, on entend dans le finale l'oscillation régulière des ondes de l'éther et nous sommes enfin ramenés à l'incompréhensible circulation de l'éternité, dans le même crépuscule de nébuleuses d'où toute cette symphonie cosmique tire son origine.»

La Quatrième symphonie était un défi pour le public en 1911. Aino se rappela plus tard : « Les gens évitaient de nous regarder dans les yeux, ils hochaient la tête; leurs sourires étaient gênés, furtifs ou ironiques. » Les critiques aussi étaient déconcertés quoique la description d'Evert Katila dans le journal *Uusi Suomi*, « une déclaration de guerre contre cette superficialité, admiration de formules superficielles, grandiloquence vide et matérialisme irrésistible qui engloutissent la musique moderne », soit compatible aux commentaires du compositeur à Wettenhovi-Aspa et Rosa Newmarch. Quant à Sibelius même, il dit de la symphonie dans les années 1940 : « Je suis content de l'avoir faite car, aujourd'hui encore, je ne peux pas y trouver une seule note que je pourrais enlever ni quoi que ce soit que je pourrais ajouter. Cela me donne de la force et de la satisfaction. La Quatrième symphonie représente une partie très importante et très grande de moi. Oui, je suis heureux de l'avoir écrite. »

« Pour qui vais-je composer maintenant ? »

Symphonie no 5 en mi bémol majeur op.82

Date de composition : 1914 - 15. Révisions importantes : 1916, 1919

Création (version de 1915) : 8 décembre 1915 à la salle de l'université à Helsinki
Orchestre Philharmonique d'Helsinki ; dir. Jean Sibelius

Création (version de 1916) : 8 décembre 1916 à la salle des pompiers à Turku
Orchestre de la Société Philharmonique de Turku ; dir. Jean Sibelius

Création (version finale) : 24 novembre 1919 à la salle de l'université à Helsinki
Orchestre Philharmonique d'Helsinki ; dir. Jean Sibelius

À première vue, la Cinquième symphonie de Sibelius est une œuvre qui respire l'optimisme. Son orchestration chatoyante et sa magnifique conclusion sont à des mondes de distance de l'austérité et de la solennité de la Quatrième. Mais cette symphonie irrésistiblement

positive, moulée dans une forme qui semble aussi naturelle qu'inévitable, a été composée à un temps où l'agitation régnait tout autour de Sibelius.

Sibelius commença son travail sur la Cinquième symphonie en 1914 et, dès le début, un immense abîme séparait l'inspiration pour l'œuvre et les circonstances entourant le compositeur. Si l'impulsion première pour la Quatrième symphonie avait été une certaine montagne, Sibelius parla d'une montagne métaphorique dans les premières phases du travail sur la Cinquième: «J'ai déjà un aperçu de la montagne que je devrai certainement escalader... Dieu ouvre sa porte pendant un moment et son orchestre joue la Cinquième symphonie.» L'inspiration lui est venue du monde de la nature («J'ai eu une idée merveilleuse. L'*Adagio* de la symphonie – terre, vers et chagrin – *fortissimos* et cordes en sourdine, très assourdies.» – journal, 13 novembre 1914), et en particulier des oiseaux qu'il aimait tant («J'ai vu seize cygnes juste avant onze heures moins dix. L'une des plus grandes expériences de ma vie. Oh mon Dieu, quelle beauté; ils volèrent longtemps en cercle au-dessus de moi. Disparurent dans le soleil voilé comme un brillant ruban d'argent. 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.» – journal, 21 avril 1915). Mais dans le monde humain, l'éclatement de la Première Guerre mondiale avait des conséquences de grande envergure pour Sibelius. Ses occasions de voyager à l'étranger par exemple étaient sévèrement réduites et sa situation financière déjà inconfortable s'aggrava encore car la guerre le priva de revenus de ses éditeurs allemands. Par conséquent, une grande partie de sa production au cours des quelques années suivantes consista en petites pièces – œuvres pour violon, chansons, miniatures pour piano – qui pouvaient facilement être vendues dans la région même si le prix n'était pas tellement avantageux.

La symphonie fut terminée juste à temps pour les célébrations du cinquantième anniversaire de naissance de Sibelius en décembre 1915, où elle formait le plat de résistance de son concert d'anniversaire et fut bien reçue. Mais Sibelius comprit tôt que la symphonie, telle qu'elle était – instable dans sa direction expressive, en quatre mouvements et avec un finale beaucoup plus long – ne rencontrait pas ses propres normes. Une nouvelle version était jouée un an plus tard. Peu de chose a survécu de cette version de 1916 mais on sait

que les deux premiers mouvements ont été joints et que le finale s'est encore allongé. Mais cette première révision n'a pas réussi à combler toutes les attentes de Sibelius et il retira l'œuvre encore une fois.

Avant que ces questions musicales soient enfin réglées, la politique se mit de la partie. En décembre 1917, la Finlande gagna finalement son indépendance de la Russie, seulement pour plonger presque immédiatement dans une guerre civile qui dura quelques mois. Pénurie alimentaire, perquisitions, et la conduite rustre des soldats Rouges qui contrôlaient la région de Järvenpää empestèrent la vie de la famille Sibelius qui supportait la faction rivale des Blancs. Les Sibelius durent vivre un certain temps à Helsinki, restant à l'hôpital psychiatrique de Lapinlahti comme hôtes du frère du compositeur qui y était médecin-chef.

La paix recouvrée, Sibelius put finalement avancer dans la révision de la symphonie. La pièce qui prenait forme a un long premier mouvement, un amalgame des deux premiers mouvements de la partition de 1915, maintenant combinés de manière si magistrale que sa progression du lent motif ascendant au cor au début de l'orageuse conclusion *Presto* est perçue comme un seul grand geste. Le second mouvement est une série de variations, de caractère principalement ensoleillé et détendu tandis que le vigoureux et expressif finale est bien connu pour son entraînant « thème des cygnes » aux cors et pour les accords martelés avec lesquels il se termine. Mais avant que la symphonie ne soit terminée, le destin réservait un autre coup dévastateur pour le compositeur. Le 27 février 1919, en phase terminale, Axel Carpelan écrivit à Sibelius : « En général, du point de vue de la forme et de la substance musicale... la Cinquième symphonie est absolument exceptionnelle... Je sais maintenant que ce sera une symphonie magistrale. [...] Ceci m'a pesé pendant plus de deux ans. Tous mes misérables jours, j'ai mis tout mon cœur et mon âme dans ta cause, même si ce n'était que d'une aide limitée. » Juste un mois plus tard, plus de six mois avant la création, Carpelan est décédé. Sibelius était éperdu. « Axel †. Comme la vie semble vide. Pas de soleil, pas de musique, pas d'affection -. Comme je suis seul avec toute ma musique... Axel repose maintenant dans la terre froide. Quelle tristesse immensurable et profonde. Pour qui composerai-je maintenant ? » (journal, 24/29 mars 1919).

Symphonie no 6 [en ré mineur] op. 104

Date de composition : 1922–23

Création : 19 février 1923 à la salle de l'université à Helsinki

Orchestre Philharmonique d'Helsinki ; dir. Jean Sibelius

Dédicataire : Wilhelm Stenhammar

« J'ai loué une chambre à l'hôtel Fennia afin de pouvoir écrire la Sixième symphonie en paix. J'avais à peine commencé qu'un assortiment d'individus que je n'avais jamais vus faisaient la queue à ma porte et voulaient emprunter de l'argent. » Ce commentaire, cité par Jussi Jalas, rappelle que, quoique des déclarations suggèrent le contraire (par exemple dans une entrevue à la radio en 1948 : « J'ai composé la majorité de mes œuvres à Ainola... Ici à Ainola, ce silence parle »), il trouva souvent qu'il pouvait se concentrer plus efficacement dans des hôtels urbains. Mais quiconque espérant emprunter de l'argent de Sibelius aura été désappointé : malgré sa réputation internationale, le compositeur était désespérément à court de fonds – comme d'ailleurs tout au long de sa carrière. Au début de 1922, il s'était plaint dans son journal : « mes ressources sont nulles. » Ce n'est qu'à la fin de 1926 qu'il cessa d'être dans le rouge et, même là, son revenu ne suffisait pas à rencontrer ses dépenses.

Christian, le frère cadet de Sibelius, médecin et violoncelliste doué avec qui Jean avait fait de la musique de chambre dans sa jeunesse, mourut le 2 juillet 1922 à l'âge de 53 ans seulement. Sibelius était alors en plein travail sur la symphonie mais il s'arrêta net et ne reprit sa plume que plusieurs mois plus tard. C'était alors la troisième fois que le décès d'un parent ou ami intime interrompait son travail symphonique : en 1900, la mort de sa fille Kirsti avait été une perte traumatique pendant la révision de la Première symphonie et, en 1919, Axel Carpelan était décédé juste avant que la Cinquième soit terminée.

Dans un entretien avec William Seymer pour le journal suédois *Svenska Dagbladet*,

Sibelius parla de la symphonie : « 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 de tant de mesures mais plutôt comme une expression d'un credo spirituel, d'une phase dans notre vie intérieure. » Et en 1943, il ajouta : « La Sixième symphonie me rappelle toujours de l'odeur de la première neige. »

Malgré le commentaire du compositeur à Seymer, la Sixième symphonie de Sibelius, la plus lyrique et paisible des sept, suit parfois des principes formels établis quoiqu'elle le fasse avec tant de subtilité qu'elle donne l'impression de suivre entièrement ses propres termes. Ainsi, le « thème principal » du premier mouvement est présenté comme s'il s'agissait d'une introduction lente, dans un style qui soulève inévitablement des comparaisons avec la musique de la Renaissance et de Palestrina. En fait, le tempo et la battue de base ne changent pas à la fin de cette introduction mais la fréquence de l'activité musicale augmente. Une plus grande flexibilité encore caractérise le second mouvement qui s'écoule tranquillement, traçant sa propre voie et apparemment inconscient de la barre de mesure disciplinaire. La régularité rythmique ne devient un élément primaire dans la structure de la musique que dans le bref scherzo. Quoiqu'une énergie considérable s'accumule dans le finale, la coda revient à l'humeur chaste du début de la symphonie avant de s'effacer de manière énigmatique dans le silence.

« *La musique coule comme un puits de vie et trouve sa propre voie* »

Symphonie no 7 en do majeur op.105

Date de composition : 1923-24

Création : 24 mars 1924 à l'Auditorium, Stockholm

Orchestre de l'Association des concerts de Stockholm ; dir. Jean Sibelius

Peu après la composition de la Sixième symphonie, Sibelius et sa femme Aino se trouvaient à Gothenbourg en Suède où Jean devait diriger. Entre la répétition et le concert, il se ravitailla avec trop d'enthousiasme à un restaurant local et, comme l'heure du début du concert approchait, il fut ramené à la salle de concert en état d'ébriété. Le concert commença comme prévu mais Sibelius s'arrêta après quelques mesures – croyant probablement qu'il s'agissait d'une répétition ! Aino se rappela : « À mes oreilles, tout était un chaos ; j'ai pensé mourir de peur. » La musique reprit et le reste du concert se passa sans anicroche. Mais l'une des faiblesses fréquentes de Sibelius – l'alcool, venait d'être étalée au grand public et il était ravagé par la honte. Après le concert, il découvrit une bouteille de whisky dans sa poche et il la fracassa avec rage sur les marches de la salle de concert.

Par conséquent, Aino refusa ensuite d'accompagner son mari dans ses voyages de concerts. Et ainsi Sibelius, alors dans la cinquantaine avancée, se rendit seul à Stockholm en mars 1924 pour la création d'une pièce qui s'intitulait alors *Fantasia sinfonica*. Cette œuvre avait mûri pendant plusieurs années et avait été imaginée sous plusieurs formes différentes avant d'être finalement mise sur papier. Juste après la déclaration d'indépendance en Finlande en décembre 1917, Sibelius avait écrit dans son journal : « J'ai les Sixième et Septième symphonies en tête » ; en fait, plusieurs des motifs des deux symphonies peuvent être retracés jusqu'en 1914-15. Comme la guerre civile finlandaise tirait à sa fin quelque cinq mois plus tard, Sibelius écrivit à Axel Carpelan : « joie de vivre et vitalité, avec des sections *appassionato*, en trois mouvements, le dernier un « rondo hellénique » ... Je changerai peut-être mes plans à son sujet au cours du développement de mes idées

musicales. » Le concept en trois mouvements fit place à un schème en quatre mouvements qui, à son tour, céda sa place à une structure en un mouvement qui vit finalement le jour – basée sur le mouvement lent du plan en quatre mouvements mais en incorporant aussi des éléments du premier mouvement et du finale. Sibelius hésita pendant des mois pour le titre, prenant la décision irrévocable d'inclure l'œuvre parmi ses symphonies numérotées peu avant sa publication en 1925.

Les derniers stages du travail sur la symphonie datent du début de 1924. Comme c'était son habitude la plupart du temps, il composait souvent la nuit. Bien qu'il travaillât normalement dans son bureau à l'étage donnant sur le lac Tuusula, chambre voisine de leur chambre à coucher, Sibelius choisit de composer cette symphonie dans la chambre d'amis avec vue sur la forêt à Ainola. Il souhaitait peut-être ne pas déranger Aino – ou peut-être trouvait-il que son recours à la bouteille de whisky («le terrible fantôme en moi» – journal, 5 avril 1924) serait moins manifeste dans une pièce plus éloignée. Une interdiction d'alcool était alors en vigueur en Finlande et Sibelius devait recourir à des pharmaciens serviables pour lui en fournir.

On dit souvent que la Septième symphonie de Sibelius allie tous les éléments d'une symphonie en plusieurs mouvements en une seule entité mais ceci est effectué de manière aussi homogène que magistrale. Le contenu de l'œuvre est extrêmement varié – musique hymnique lente, écriture preste de scherzo et passages dansants rythmiquement énergiques avec un solo périodique de trombone comme noble caractéristique unificatrice – mais des changements soudains de temps et d'atmosphère sont évités. Plus que jamais auparavant, la forme est déterminée par le contenu. Après une exécution à Copenhague en octobre 1924, «Radiolo» (Gunnar Hauch) écrivit dans *Nationaltidende*: «Rien n'est de trop ou trop peu ; la musique coule comme un puits de vie et trouve sa propre voie.»

Pendant la composition de la Septième symphonie, Sibelius s'était plaint : «Je ne réussis plus à terminer quoi que ce soit en ce moment... Quel sort infiniment tragique pour un compositeur qui vieillit. Les choses ne vont pas aussi vite qu'elles en avaient l'habitude et l'autocritique prend des proportions impossibles» (journal, 6 janvier 1924). C'est la dernière symphonie qu'il devait publier. Il fut apparemment près de terminer la Huitième qui l'avait occupé occasionnellement au moins la moitié de la période dite du «silence de Järvenpää»

qui s'étendit graduellement après la fin de *Tapiola* en 1926. Mais nous ne saurons probablement jamais à quel point il était près de la terminer.

© **Andrew Barnett 2015**

« Combien de longues nuits blanches n'ai-je pas passées dans mon lit, écoutant mon mari travailler dans la chambre voisine. Dans le cas d'une grande œuvre symphonique, il la laisse mûrir longtemps dans son for intérieur. Le jour, son expression faciale révélait qu'un intense processus intérieur de composition était en cours; la nuit, il s'agitait nerveusement dans la chambre, s'asseyant à son bureau, allant et venant... Et puis une nuit, ce moment spécial arrive finalement. Je l'entends s'asseoir encore à son bureau, comme tant de fois avant, et soudain il commence à écrire des barres de mesure... Je peux nettement entendre à travers la porte fermée le grattage de la plume quand il tire de longues barres de mesure à travers la page en entier... C'est un grand moment pour moi aussi. Mon cœur est délivré d'un poids lourd et la paix descend dans mon âme. Dans ces moments-là, je suis profondément heureuse. »

Aino Sibelius

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. Jukka-Pekka Saraste a été conseiller artistique de l'orchestre de 2008 à 2011 alors qu'à l'automne 2011, Okko Kamu en est devenu chef titulaire. 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 avec BIS, gagnant deux *Gramophone Awards*, le Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros, deux « Prix Classique de Cannes », un Midem Classical Award et un Diapason d'Or de l'année. 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, à la Philharmonie de Berlin et au Teatro Colón à Buenos Aires, 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.

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.sinfoniahahti.fi

Chef titulaire de l'Orchestre Symphonique de Lahti depuis l'automne 2011, **Okko Kamu** a commencé sa carrière musicale violoniste. Il entreprit sa carrière comme chef à l'Opéra National Finlandais dont il avait déjà été premier violon de l'orchestre. En 1969, Kamu gagna le premier prix au concours international de direction Herbert von Karajan à Berlin, ce qui lança sérieusement sa carrière internationale. Connue comme un musicien aux nombreuses ressources, Okko Kamu a dirigé presque tous les plus grands orchestres du monde. Il a été principal chef de l'Orchestre Symphonique de la Radio Finlandaise, l'Orchestre Philharmonique d'Oslo, l'Opéra National Finlandais, la Sinfonietta de Stockholm, l'Orchestre Symphonique d'Helsingborg et l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki ainsi que principal chef invité de l'Orchestre Symphonique de Birmingham, l'orchestre de Chambre de Lausanne, l'Orchestre Symphonique de Singapour et l'Orchestre Philharmonique de Copenhague. Il a dirigé des opéras à l'Opéra Métropolitain de New York, au Covent Garden de Londres et au Théâtre Bolshoi à Moscou. Il est directeur artistique du festival de musique de chambre «Music! Ruovesi», se produisant comme violoniste dans divers ensembles instrumentaux.

Okko Kamu a fait un grand nombre d'enregistrements dont maints disques salués sur étiquette BIS, par exemple les suites *La Tempête*, *Tapiola* et *Le Barde* de Sibelius avec l'Orchestre Symphonique de Lahti [BIS-1945 SACD]. L'ordre du Lion de la Finlande lui a décerné la médaille Pro Finlandia en 1999.

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: May 2012 (Symphony No. 1; Symphony No. 3 I/II); January 2013 (Symphony No. 3 III; Symphony No. 7); May 2013 (Symphony No. 2); January 2014 (Symphony No. 5); January/February 2014 (Symphony No. 6); May 2014 (Symphony No. 4) at the Sibelius Hall, Lahti, Finland
Producer: Martin Nagorni
Sound engineers: Fabian Frank (Symphonies Nos 1, 3–7); Andreas Ruge (Symphony No. 2)
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADi optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production: Editing: Martin Nagorni
Mixing: Fabian Frank
Project adviser: Andrew Barnett
Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Andrew Barnett 2015

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

Cover design: Esa Ojala

Front cover picture: detail from Axel Gallén (Akseli Gallen-Kallela): *Satu (Sibelius Sadun säveltäjänä)*

(*A Fairy Tale (Sibelius, the Composer of En saga)*) 1894, watercolour on paper, 21.5 x 29 cm.

Booklet back cover photo of Okko Kamu: © Markus Henntonen

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-2076 © & ® 2015, BIS Records AB, Åkersberga.

OKKO KAMU



BIS-2076