

The background of the entire image is a painting of a seascape. In the foreground, a large, dark, forested island sits in the water. The water is a mix of blue and green tones. In the background, there are more landmasses under a vast, dramatic sky with swirling clouds in shades of blue, purple, and yellow. The overall style is impressionistic with visible brushstrokes.

cpo

Erkki Melartin
Symphonies 5 & 6

Turku Philharmonic Orchestra
Ari Rasilainen

cpo

Digital Booklet



Erkki Melartin

Erkki Melartin 1875–1937

Symphony No. 5 («brevis») in A minor, Op. 90 **33'02**

1	Moderato – Allegro	12'24
2	Andante	6'51
3	Intermezzo: Allegro moderato	5'32
4	Finale: Largo – pensieroso	8'15

Symphony No. 6, Op. 100 **34'40**

5	Andante – Allegro moderato	13'29
6	Andante	4'40
7	Allegro	6'13
8	Finale: Allegro con fuoco – Allegro moderato	10'18

Total time 67'56

Turku Philharmonic Orchestra
Ari Rasilainen

Erkki Melartin (1875–1937) **Symphonien Nr. 5 und Nr. 6**

Für Erkki Melartin bedeutete das Komponieren alles im Leben, und in seinem Beruf als Komponist sah er seine einzige wahre Berufung. »Dass ich nur komponieren darf – das ist mein tägliches Gebet«, schrieb der Dreißigjährige seinen Eltern, als ihn eine schwere Tuberkulose-Infektion ans Bett fesselte: »Wenn ich keine Zeit finde, um Musik aufzuschreiben, entsteht in mir ein innerer Druck, den ich absolut nicht ertrage, ohne zu explodieren«, sagte er, nachdem er eine äußerst arbeitsreiche Konzertsaison als Leiter des Symphonieorchesters von Wiborg (Viipuri) hinter sich hatte. Bis zum Ende blieb Melartin seiner Leidenschaft treu. Trotz der Anweisungen seiner Ärzte stand er noch wenige Wochen vor seinem Tod immer wieder heimlich auf, um hinter der verschlossenen Tür seines Arbeitszimmers ungestört zu komponieren.

Dabei gelang es Melartin, seine Mission mit vielen anderen beruflichen Tätigkeiten zu verbinden. Er wirkte als professioneller Dirigent und erteilte nahezu dreißig Jahre Theorie- und Kompositionsunterricht. 1911 wurde ihm die Leitung seiner eigenen Alma Mater angetragen – desselben Musikinstituts von Helsinki, das heute als Sibelius Akademie bekannt ist. Nach fünfundzwanzig Jahren, wenige Monate vor seinem Tod, legte er dieses Amt nieder.

Melartin war eine faszinierende Persönlichkeit. Von 1899 bis 1901 studierte er am Wiener Konservatorium bei dem angesehenen Theorielehrer Robert Fuchs, aus dessen Klasse viele namhafte Komponisten hervorgegangen sind – darunter Gustav Mahler, Hugo Wolf, Franz Schreker und Jean Sibelius. Melartin kam gerade rechtzeitig nach Wien, um die beginnende Avantgarde des dortigen Kultur- und

Geisteslebens zu erfahren; zudem war er der erste, der in Skandinavien Mahler dirigierte. Im Jahre 1900 lernte er in Rom Carl Nielsen kennen. Die Freundschaft der beiden Kollegen fand während des nächsten Jahrzehntes in Dänemark ihre Fortsetzung. Im August 1923 begegnete Melartin dem jungen Quantenphysiker Werner Heisenberg, der sich selbst als Pianist auf einem hohen professionellen Niveau bewegte und damals gerade mit einer Pfadfindergruppe in Finnland weilte. Im November desselben Jahres ließ Heisenberg es sich nicht nehmen, von München nach Berlin zu reisen, um Melartins Portraitzkonzert bei den Berliner Philharmonikern mitzuerleben.

Erkki Melartin war ein vielseitiger Mensch. Seine Steckenpferde reichten vom Zeichnen, Malen und Photographieren bis zu Kunstgeschichte, Literatur, Fremdsprachen und Gartenarbeit. Idealismus und eine starke Ethik beherrschten seine Weltanschauung; in seinen späteren Jahren befasste er sich nicht nur mit der Theosophie, sondern auch mit den Rosenkreuzern. Regelmäßig besuchte er das Sanatorium im österreichischen Gallsbach, mit dessen Eigentümer, dem »Wunderapostel« und Heiler Valentin Zeileis (1873–1939) er eng befreundet war.

Erkki Melartin wurde am 7. Februar 1875 in Käksalmi (Kexholm) am Ladogasee im ostfinnischen Karelrien geboren. Mit siebzehn Jahren befahl ihm ein Herzleiden, woraufhin ihm seine Eltern das Musikstudium erlaubten, weil sie davon ausgingen, dass er nicht mehr lange leben würde. Er studierte in Helsinki bei Martin Wegelius, bei dem auch sein zehn Jahre älterer Landsmann Jean Sibelius Komposition studiert hatte. Melartin machte sich früh mit Klavierwerken und Sololiedern sowie mit Bühnen- und Kammermusik einen Namen. Noch um 1915 war er neben Sibelius praktisch der einzige

Symphoniker Finnlands. Kompositorisch war er so vielseitig und produktiv wie kein zweiter. Er hinterließ sechs Symphonien, eine Oper und ein Ballett, ein Violinkonzert, symphonische Dichtungen und Orchestersuiten sowie eine Vielzahl instrumentaler und vokaler Werke. Seine Musik ist zwar oft von der nationalen Romantik und der Lyrik der finnischen Volksmusik geprägt; zugleich aber spiegeln sich in seinem Schaffen Wagnerismus, Symbolismus, Impressionismus und die Einflüsse der spätromantischen Expressivität. Später hat die Moderne des beginnenden 20. Jahrhunderts deutliche Spuren in seinem Œuvre hinterlassen.

Symphonie Nr. 5 a-Moll op. 90

Die fünfte Symphonie («Sinfonia brevis») gehört zu den besonders schön und gelungen gestalteten, architektonisch vollendeten Orchesterwerken Melartins. Sie entstand im Wesentlichen zu Beginn des Ersten Weltkrieges (1914/15). Die Uraufführung fand Anfang Januar 1916 unter der Leitung des Komponisten statt – drei Jahre nach der vierten Symphonie und nur einen Monat nach der Premiere der fünften Symphonie von Jean Sibelius.

Ursprünglich hatte Melartin ein kleineres Werk im Sinn gehabt, das er »Sinfonietta« nennen wollte. Heute lässt sich kaum eine Erklärung für das Attribut »brevis« finden, da es sich bei der Komposition nach Umfang und Inhalt zweifellos um eine vollwertige Symphonie handelt. Durch die thematische Verarbeitung sind die Sätze dergestalt miteinander verbunden, dass die Themen im Finale schließlich auf spektakuläre Weise einen Höhepunkt erreichen. Dieser letzte Satz ist eine ausgedehnte Fuge mit vier Themen – ein Meisterwerk der Kontrapunktik, die für Melartin charakteristisch war. Der Komponist

schrieb zu seiner Komposition: »Man könnte sagen, dass sie eher der Bildhauerei als der Malerei ähnelt, und eher noch der Architektur als der Bildhauerei.«

Bemerkenswert ist, dass Melartin die Quadrupelfuge als erstes komponiert hat. Nach der Vervollendung des Finales nahm er sich die beiden ersten Sätze vor, und erst danach schrieb er das *Intermezzo*. Die Fuge war bereits 1906 entstanden. Während des Aufenthaltes im Tuberkulose-Sanatorium schrieb er auf seinem Krankenbett, er sei »mit der Quadrupelfuge beschäftigt, die womöglich in meine vierte Symphonie eingehen wird.« Im Frühjahr 1908 erwähnte er in seinem Notizbuch, dass die bewusste Fuge für die a-Moll-Symphonie bestimmt sei und ihm die Komposition dieses Finales, vor allem aber die Engführung, große Freude bereitet habe.

Die erste öffentliche Aufführung der Symphonie fand vor ausverkauftem Hause statt und war ein großer Erfolg. Die Kritiken waren ausgezeichnet, die Presse von Helsinki befand, dass das neue Werk hinsichtlich seiner Geschlossenheit und der Beherrschung der komplexen Techniken alle vorherigen überträfe: »Es fehlt ihrer äußeren Gestalt und ausgedehnten Konzeption nicht an Gewicht. Die Ausdrucksmittel dieses Werkes sind charakteristisch für Melartin: innere Integrität, lyrische Schönheit und die dramatische Kraft, die durch eine avancierte Technik unterstützt werden«, bemerkte einer der Rezensenten.

Inzwischen hat sich die Fünfte als die beliebteste unter Melartins sechs Symphonien erwiesen. Sie ist ein überaus interessantes Glied in der Kette groß angelegter Werke, die vom Ende des 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhundert das Streben der Komponisten dominierte: das Ideal der symphonischen Einheit und der organischen Entwicklung. Melartin hat alle vier Sätze eng miteinander verknüpft – und

das nicht allein durch die thematische Arbeit, sondern auch durch die direkte Verbindung der beiden ersten Sätze: Er lässt den dramatischen Bogen des Kopfsatzes offen, beginnt das anschließende *Andante* »quasi attacca« und löst die strukturelle Spannung erst am Ende dieses zweiten Satzes auf.

Die fünfte Symphonie folgt der traditionellen, viersätzigen Struktur, wobei der Kopfsatz in einer lockeren Sonatenform gehalten ist. Das thematische Material wird zyklisch verwendet, wie das unter anderem bei Anton Bruckner und Gustav Mahler der Fall ist, deren symphonisches Schaffen Melartin gut kannte. In seiner Fünften treibt er die Kontrapunktik weiter als je zuvor.

Der erste Satz beginnt *Moderato*. Die Celli exponieren das lyrische a-Moll-Hauptthema (aus dem das erste Thema der Schlussfuge wird). Das Tempo zieht an (*Poco più allegro*), und die Trompeten stellen in der Mediente C-Dur den fanfarenartigen Nebengedanken (das vierte Fugenthema) vor. Nach einem weiteren *accelerando* bringen die ersten Violinen im *Allegro* das dritte (Fugen-) Thema, dem sich ein Kanon der zweiten Violinen, Bratschen, Celli und Kontrabässe anschließt. Die Exposition endet mit einem letzten Übergang zum *Allegro molto*; danach stürzt die Musik *ritardando* aus der Höhe hinab in die Tiefen der Kontrabässe.

Die Durchführung gründet sich auf die Gegenüberstellung aller drei Hauptthemen. Diese werden sowohl diminuiert (in hohen Instrumenten wie Holzbläsern und Violinen) als auch augmentiert (in tiefen Bläsern, Celli und Bässen). Diese Darlegung kontrapunktischer Möglichkeiten gibt einen Vorgesmack auf die Ereignisse, die uns im Finale erwarten. Kurz vor der Reprise erklingt als starker Kontrast ein kurzes Choralfragment für Holz und Harfe (der vollständige Choral wird auf dem Höhepunkt

des letzten Satzes präsentiert). Der Kopfsatz endet nach einer letzten Klimax mit einer ruhigen Coda, in der das Englischhorn und andere Holzbläser über einem ostinaten Pizzikato der Celli und Bässe Bruchstücke des Hauptthemas spielen.

Das nachfolgende *Andante* steht in A-Dur und beginnt mit einem ausdrucksstarken, durch weite Intervalle gekennzeichneten Violinsolo. Dieses Thema wird vom Tutti der Geigen wiederholt, bevor es plötzlich durch das Vogelgezwitscher der Flöten unterbrochen wird. Danach nimmt die Intensität der Musik unablässig zu, während ein neues Thema auf einen Höhepunkt zusteuert, an den sich ein zweiter, längerer Vogelgesang anschließt. Das erste Thema wird wieder aufgegriffen und braucht eine kleine Weile, bis ein ruhiges Ende erreicht ist, in dem die Hörner das bekannte Choralfragment intonieren und die Solovioline die letzte Erinnerung an das Thema des Anfangs spielt.

Anstelle des eher traditionellen Scherzos folgt an dritter Stelle ein Intermezzo (*Allegro*). Dieses steht – nach dem A-Dur des vorigen Satzes – wieder in a-Moll. Am Anfang hören wir die Flöte mit einer Melodie, die sich später als zweites Fugenthema erweisen wird. Das melancholische Tanzthema wird von den sordinierten ersten Violinen gespielt. Die Melodie erinnert in ihrer Schlichtheit an finnische Volksmusik. Die anschließende Wiederholung des Themas wird von den Flöten begleitet, die das augmentierte erste Fugenthema beisteuern. Der kontrastierende Mittelteil des Satzes basiert auf dem mixolydischen Thema, das mit einem Orgelpunkt auf A unterlegt ist. Das Tanzthema meldet sich zurück, jetzt aber durchgehend in Gesellschaft des augmentierten ersten Fugenthema.

Das Finale besteht fast durchweg aus einem langen *Accelerando* vom *Largo* bis zum *Allegro*. Die

kontrapunktische Verarbeitung der Themen erreicht ihren Höhepunkt in der Quadrupelfuge. Die aus dem ersten und dritten Satz bekannten Themen werden im Laufe des Satzes augmentiert, diminuiert und im Krebsgang präsentiert. Die Kontrabässe bringen im *Largo* das erste Thema, in das die anderen Streicher einfallen. Die Musik wird beschwingter, und das zweite Thema meldet sich in einem *Allegretto* der zweiten Violinen und der Bratschen. Später wird dieses Thema vom ersten Fugenthema begleitet. Wenn das Tempo beim *Allegro moderato* angekommen ist, stellen Bratschen, Celli und Bässe das dritte Fugenthema vor. Bei der Wiederholung desselben fügt Melartin zunächst das zweite und dann das erste Thema hinzu, bis schließlich die Hörner das vierte Thema präsentieren, dem die Celli mit dem zweiten Thema zur Seite stehen. Kurz danach erklingen erstmals alle vier Themen gemeinsam im *forte*: Fagotte, Celli und Kontrabässe haben das erste, die Geigen das zweite, die hohen Holzbläser und die Hörner das dritte, die Trompeten das vierte. Dann folgt die Engführung, in der sämtliche Fugenthemen in ihren verschiedenen Erscheinungsformen (augmentiert, diminuiert, umgekehrt) zusammen erklingen, bis Holz und Harfe mit der ersten, sehr leise vorgetragenen Choralstrophe unterbrechen. Choral und Fugenelemente wechseln einander dann immer vernehmlicher ab, und endlich wird die *fff*-Klimax erreicht. Mit der letzten Wiederholung des ersten Fugenthemas in den Trompeten findet die Symphonie ihren majestätischen Abschluss.

Symphonie Nr. 6 op. 100

Trotz der Schwierigkeiten, die Finnland in den frühen Jahren seiner Unabhängigkeit und während des Bürgerkrieges durchmachte, begann Erkki Melartin mit dem Entwurf einer neuen Symphonie. Seinen eigenen Worten zufolge hatte er sich mit dem Werk schon seit 1908 befasst, doch die früheste Skizze der sechsten Symphonie datiert vom Dezember 1918. Zu dieser Zeit fühlte er sich von musikalischen Einfällen gesegnet: »Ich habe jede Viertelstunde zum Komponieren genutzt, und als ich einmal einen ganzen Tag dafür hatte, war ich von früh morgens bis spät in die Nacht bei der Arbeit. Das wird meine VI. Symphonie, eine Symphonie der vier Elemente. Jetzt komponiere ich gleichzeitig ›die Erde‹ und ›die Luft‹, aber auch das Material zu den anderen Sätzen entsteht in meinem Kopf«, heißt es im Januar 1919 in einem Brief.

Leider fand er inmitten des alltäglichen Trubels und seiner beruflichen Verpflichtungen weder die Zeit noch die Ruhe zum Komponieren. Er sah sich gezwungen, diese Arbeit zurückzustellen – erst 1921 erwähnt er wieder die Symphonie, als er sich endlich im Stande sah, den Plan weiterzuverfolgen. Er war erleichtert, denn bisweilen hatte er nicht daran geglaubt, das Werk vollenden zu können, weil er »nie die Zeit hatte, ohne Unterbrechung aus seiner Inspiration zu schöpfen«. Als sein fünfzigster Geburtstag näher rückte, vermehrte sich der Druck, das Ziel und somit die Vollendung der Symphonie zu erreichen, die er am 7. Februar 1925 in seinem Jubiläumskonzert aus der Taufe heben wollte. Im Dezember 1924 arbeitete er intensiv auf sein Ziel zu – oftmals sechzehn Stunden täglich –, und endlich war das Werk abgeschlossen. Die Proben begannen vier Tage vor dem Konzert. Melartins Meinung

nach verlief alles unerwartet reibungslos: Die Musik selbst klang gut, die Stimmung im Orchester war hervorragend. Im Konzert spielte das Orchester einen lauten Tusch, als der Komponist die Bühne betrat, um die Novität zu dirigieren.

Die Kritiker waren begeistert. Sie sahen in der kühnen Harmonik und den scharfen Dissonanzen den Einfluss der modernen Tendenzen, die die jüngere Komponistengeneration entwickelte. »Das *Andante* bietet dem Publikum Melodien, die aus dem innersten Herzen kommen und ein Markenzeichen des Komponisten sind; am Ende des Satzes wecken exotische Farbtöne die Aufmerksamkeit«.

Ein außergewöhnliches Merkmal der sechsten Symphonie ist die starke Beziehung zu Melartins theosophischer und rosenkreuzerischer Weltanschauung. Das Werk wurde nicht nur *privatim*, sondern auch in einer Zeitschrift der finnischen Rosenkreuzer als »die erste rosenkreuzerische Symphonie der Welt« bezeichnet. Noch überraschender ist die kurze Bemerkung, die Melartin seiner Partitur in sechs Sprachen voranstellte: »Die Symphonie wird oft die ›Symphonie der vier Elemente‹ (Erde, Wasser, Luft und Feuer) genannt. Der Komponist für sein Teil wünscht keinen Namen, denn es ist keine ›Programm-Musik‹.« Offensichtlich wollte er die esoterischen Interpretationen des Werkes auf einen engen Kreis von Gleichgesinnten – Lieblingsschüler oder Mitglieder der Rosenkreuzer-Gesellschaft – beschränkt wissen.

Nichts in Melartins Symphonik könnte weiter von der Welt der Fünften entfernt sein als die sechste und letzte seiner vollendeten Symphonien. Die Lyrik der Fünften wird von düsteren, tragischen Farben abgelöst. Obwohl die Sechste scheinbar in der traditionellen Struktur Schnell-Langsam-Scherzo-Finale gehalten ist, bewegt sich der Kopfsatz nicht

in Sonatenform. Während die fünfte Symphonie auf dem tonalen Zentrum A aufgebaut ist, kommt die Sechste zu einer völlig anderen Lösung: Die Sätze haben ihre eigenen Zentren, die von C über Cis und D bis zum Es chromatisch aufsteigen.

Der ausgedehnte Kopfsatz (*Andante-Allegro moderato*) enthält mehrere Themen und kürzere Motive. Nachdem das gesamte thematische Material exponiert wurde, wird dasselbe in umgekehrter Reihenfolge wiederholt, sodass eine bogenartige Form entsteht. Die Musik beginnt in den Tiefen des Orchesters mit einem Cluster aus den Tönen C-D-E-Fis-Gis-Ais. Dieser Cluster erscheint auch am Ende des Satzes, wo er dann »dekonstruiert« wird. Das tragisch-heroische Motto-Thema wird von den vier Hörnern intoniert und sowohl im langsamen Satz als auch im Finale erscheinen. Wenn das Tempo nach der ersten Klimax zu einem *Allegro moderato* beschleunigt, spielen die Geigen das ausdrucksstarke Thema, das auf der oktatonisch, das heißt abwechselnd in großen und kleinen Sekunden aufsteigenden Skala aufgebaut ist.

Die leichten, impressionistischen Nuancen des zweiten Satzes (*Andante*) stehen im Gegensatz zu der turbulenten Stimmung des Kopfsatzes. Während des ruhigen Anfangs spielen Klarinetten, Bratschen, Celli und Harfe eine wellenartige Begleitung. Die Violinen präsentieren das Hauptthema des Satzes, eine lange, fast endlose Melodie. Dieses Thema wird im Verlauf des Satzes zweimal wiederkehren. In der Mitte des Satzes gibt es einen kontrastierenden Abschnitt (*Moderato*), der an den Aufruhr des ersten Satzes erinnert. Die Holzbläser spielen ein pentatonisches Thema, das am Ende des Satzes wieder aufgegriffen wird. Wenn die Musik zum Höhepunkt anschwillt, spielen die Trompeten das Motto-Thema des ersten Satzes. Danach kehrt das *Andante*

zu seiner ursprünglichen Ruhe zurück, und die Violinen rekapitulieren das Hauptthema. Während die Musik verklingt, spielen die Flöten und die Celesta erneut das pentatonische Thema.

Der dritte Satz enthält ein pentatonisches Hauptthema, das dem gesamten *Allegro* einen Hauch von »Japonaiserie« verleiht. Die Orchestration ist durchweg von einer luftigen Leichtigkeit, die in den vorausgegangenen Sätzen nicht vorhanden war. Hörner und Trompeten bilden mit ihren eher chromatischen *forte*-Einwürfen den Kontrast zum Hauptthema. Später umflucht Melartin das Hauptthema mit einer kantablen Melodie.

Im Finale (*Allegro con fuoco*) spielt das Motto-Thema des Kopfsatzes eine zentrale Rolle. Nach der stürmischen Einleitung wendet sich die Musik nach Es-Dur, und die Violinen spielen die sechstönige Figur B-C-As-B-As-F, die Melartin als Ostinato des gesamten Satzes verwendet. Anschließend greifen die Hörner das Motto auf, das vom lyrischen Hauptthema des Satzes gefolgt wird. Ein kurzes *più mosso* verleiht der optimistischen Stimmung des Satzes durch seine Xylophonklänge einige dunkle Schatten. Bald jedoch kehrt das Ostinato zu einer wunderschönen Cello-Kantilene zurück. Mit dem zweiten lyrischen Thema gewinnt die Musik neuen Schwung, und endlich meldet sich auch das Motto wieder, dem sich der Hauptgedanke und das lyrische zweite Thema anschließen. Die Entwicklung erreicht einen triumphalen Höhepunkt, auf dem das Ostinato sowohl in seiner Originalgestalt als auch augmentiert ertönt. Kurz vor dem Schluss bringen Trompeten und Hörner erneut das Motto.

– Tuire Ranta-Meyer / Jani Kyllönen

Die Wurzeln des **Turku Philharmonic Orchestra** reichen bis in das Jahr 1790, das heißt bis zur Gründung der Musikalischen Gesellschaft von Turku, zurück. Somit ist es das älteste Orchester Finnlands und eines der ältesten der Welt. Chefdirigent des heute 74-köpfigen Klangkörpers ist John Storgårds; ihm gingen Leif Segerstam und Olli Mustonen voraus. Christian Kluxen ist der erste Gastdirigent der Philharmoniker, Sebastian Fagerlund »composer in residence« und Mikko Heiniö Ehrenkomponist.

Das Orchester bereiste Schweden, Dänemark, Norwegen, Estland, Belgien, Russland, Deutschland, Ungarn und China. 1979 veröffentlichte es sein erstes Album, dem eine rege Aufnahmetätigkeit folgte. Viele seiner Einspielungen haben die Platingrenze überschritten. Die Aufnahmen des Orchesters wurden mit Preisen wie dem Emma Award und dem ICMA Award ausgezeichnet.

Im Herbst 2026 wird ein neuer Abschnitt in der Geschichte des Turku Philharmonic Orchestra eingeleitet, wenn die Philharmoniker in den neuen Konzertsaal Fuuga umziehen. Zusätzlich zu den wöchentlichen Sinfoniekonzerten veranstaltet das Orchester regelmäßig Kammermusikkonzerte in den historischen Konzertsälen von Turku. Das Orchester nimmt auch an Opernproduktionen teil, organisiert Konzerte und Veranstaltungen für die ganze Familie und leistet viel Öffentlichkeitsarbeit. Außerdem überträgt das Turku Philharmonic Orchestra regelmäßig Live-Konzerte auf seiner Website.

Ari Petteri Rasilainen wurde 1959 in Helsinki geboren. Vor seiner Tätigkeit als Dirigent spielte Ari Rasilainen im Finnischen Radio-Sinfonie-Orchester und war von 1980 bis 1986 Konzertmeister der 2. Violinen im Philharmonischen Orchester von Helsinki. Weiterhin trat er als Solist sowie als Kammermusiker auf, wobei die Kammermusik auch heute noch zu seinen Leidenschaften zählt.

Er studierte Dirigieren bei Jorma Panula und Arvid Jansons an der Sibelius Akademie. Außerdem erhielt er Geigenunterricht bei Alexander Labko in Berlin. 1989 konnte er in Kopenhagen mit dem zweiten Preis beim Internationalen Dirigierwettbewerb *Nicolai Malko* seine erste internationale Anerkennung erringen.

Von 1985 bis 1989 war Rasilainen Chefdirigent des Symphonieorchesters von Lappeenranta sowie von 1989 bis 1994 Erster Gastdirigent des Philharmonischen Orchesters von Tampere.

In den Jahren 1994 bis 2002 war er Chefdirigent des Norwegischen Radiosinfonieorchesters. Zudem dirigierte er das deutsche Bundesjugendorchester. Er war Chefdirigent des Jyväskylä Symphony Orchestra (1994–1998) und der Pori Sinfonietta (1994–2004). Von 2002 bis 2009 war er Chefdirigent und künstlerischer Leiter der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz. Seit 2002 war er überdies Erster Gastdirigent des Ålborg Symphony Orchestra. Danach war er Chefdirigent der Südwestdeutschen Philharmonie in Konstanz.

Ari Rasilainen ist regelmäßig bei den führenden Orchestern Skandinaviens und Europas zu Gast und leitete die Orchester von Santiago de Chile und Singapur. Für die Finnische Nationaloper dirigierte er *Lohengrin* von Wagner, *Die Zauberflöte* von Mozart sowie *Tosca* von Puccini. In den Spielzeiten 2005/06 gab er sein Debüt beim Savonlinna

Opera Festival, wo er Sallinen's *Horseman* dirigierte, das später auch im Bolschoi-Theater aufgeführt wurde. In Montpellier leitete Ari Rasilainen *Jevgeni Onegin* von Tschaikowski und in Bremen den *Fliegenden Holländer* von Wagner. In Chemnitz dirigierte er *Nabucco* von Verdi und in St. Gallen den *Barbier von Sevilla* von Rossini.

Ari Rasilainen hat mit unzähligen namhaften Solisten wie Montserrat Caballé, Nigel Kennedy, Frank-Peter Zimmermann, Christian Tetzlaff, Hildegard Behrens, Sol Gabetta, Juliane Banse, Lucia Aliberti, Bernd Glemser, Håkan Hardenberger, Sergej Nakariakov, Matti Salminen und Olli Mustonen zusammengearbeitet.

Seit 1982 zeigen zahlreiche CD-Einspielungen bei verschiedenen Labels wie Sony, Finlandia Records, Apex, **cpo** und Naxos das künstlerische Spektrum des Dirigenten. Zu den mehr als 70 Einspielungen gehören unter anderem eine große Anthologie mit der Symphonik seines Landsmannes Aulis Sallinen sowie die *Natursymphonie* von Siegmund von Hausegger.

Im Jahr 2011 ernannte die Musikhochschule Würzburg Ari Rasilainen zum Professor für Dirigieren.

cpo

Digital Booklet



Ari Rasilainen

Erkki Melartin (1875–1937)
Symphonies No. 5 and 6

Composing meant everything in life to Erkki Melartin, and he regarded his profession as a composer as his only true calling. “If only I would be permitted to compose, this is my daily prayer,” he wrote in a letter to his parents when confined to bed after having been gravely infected by tuberculosis at the age of thirty. “I absolutely cannot bear the inner pressure without exploding if I do not find time to write down music,” he stated after an extremely busy concert season in charge of the Viipuri (Viiborg) Symphony Orchestra. Melartin was loyal to this passion until the very end. He did not obey his doctors, but a few weeks before his death he continued to get up and lock the door to his study so that he could compose undisturbed.

Melartin succeeded, however, in combining his mission with many other professional activities. He was a professional conductor and devoted himself to teaching music theory and composition for nearly thirty years. In 1911 he was asked to become the director of his *alma mater*, the Helsinki Music Institute, which today is known as the Sibelius Academy. He retired from this executive post after twenty-five years, only a few months before his death.

Melartin was a captivating person. He studied composition in Vienna from 1899 to 1901 with Robert Fuchs, a distinguished professor of music theory at the Vienna Conservatory who taught many notable composers, e.g. Gustav Mahler, Hugo Wolf, Franz Schreker, and Jean Sibelius. Melartin was in Vienna just in time to experience the unfolding of the avant-garde in Viennese cultural and intellectual life, and he was the first to conduct Mahler in the Nordic countries. He first met Carl Nielsen in

Rome in 1900 and then became reacquainted with him in Denmark in the 1910s. In August 1923 Melartin got to know the young quantum physicist Werner Heisenberg, who was visiting Finland with his Boy Scout troop. Heisenberg, himself an accomplished pianist, honoured Melartin by travelling from Munich to Berlin to attend Melartin’s composition concert with the Berlin Philharmonic Orchestra in November of the same year.

Melartin was a multifaceted individual whose hobbies ranged from drawing, painting, and photography to art history, literature, foreign languages, and gardening. Idealism and a strong ethical sense dominated his worldview, and during his later years he was involved not only in theosophy but also in Rosicrucianism. He regularly visited the Gallsbach Sanatorium in Austria and remained a true friend of its owner, the “wonder apostle” and miracle healer Valentin Zeileis.

Melartin was born in the Karelian town of Käksä (Kexholm), which is situated by Lake Ladoga in Eastern Finland. After a severe bout of heart disease at the age of seventeen, his parents allowed him to devote himself to music because he was not expected to live long. He studied composition in Helsinki with the same teacher, Martin Wegelius, as his contemporary Jean Sibelius, who was ten years his senior. Melartin quite early gained renown by producing piano works, solo songs, and incidental and chamber music. He was practically viewed as the only symphonist in Finland apart from Sibelius until the mid-1910s. As a composer Melartin was versatile and productive like no other with his six symphonies, one opera and one ballet, a violin concerto, symphonic poems, orchestral suites, and a variety of instrumental and vocal compositions. True, his music is often characterized by Na-

tional Romanticism and elements of lyrical Finnish folk music, but his oeuvre reflects, in addition, the influence of Late Romantic expressivity and Wagnerism, Symbolism, and Impressionism. Later the Modernism of the 1910s and 1920s left its clear mark on Melartin's output.

Symphony No. 5 (Op. 90, A minor)

Melartin's fifth symphony (*Sinfonia brevis*) may be regarded as one of his most finely and perfectly crafted large-scale orchestral works and as the one that is the most architecturally structured. It was composed primarily during World War I in 1914 and 1915. Melartin conducted its first performance at the beginning of January 1916, three years after his previous symphony and only one month after Jean Sibelius had premiered his Symphony No. 5.

Melartin originally had a more limited entity in mind, which he called a "Sinfonietta." Today it is difficult to find any justification for the epithet "brevis" in this composition's scope or content because it is without question a full-fledged symphony. It contains thematic processing methods linking movements together, so that in the last movement the themes finally culminate in a spectacular way. The final movement is an extensive fugue with four subjects, a masterpiece of the contrapuntal compositional techniques that were characteristic of Melartin. The composer described his work by stating that "one might say that it is more like sculpture than the fine arts and even more like architecture than sculpture."

A noteworthy detail in the story of how this symphony came about is the fact that Melartin first composed the fugue with four themes constituting the final movement. After finishing the finale,

he continued with the first and second movements and only then undertook his work on the *Intermezzo*. In addition, the "quadruple fugue" originally dated from 1906. While staying in a tuberculosis sanatorium, Melartin wrote this note from his sickbed: "I have been busy with the quadruple fugue, which will possibly be included in my fourth symphony." In the spring of 1908 he mentioned in his notebook that the quadruple fugue was for the symphony in A minor and that it had been a source of enormous joy to write down the *Finale* and especially the stretto of the fugue.

The first public performance of the symphony to a capacity crowd was a great success. The newspaper reviews in Helsinki were excellent, and the new symphony was praised as a work surpassing all the previous ones when it came to the consistency and masterful complexity of its compositional techniques. One reviewer noted: "It is certainly not brief in consideration of its outward structure and wide-ranging conception. Melartin's expressive means in this work are typical of him: intrinsic integrity, lyrical beauty, and dramatic power, which are supported by an advanced technique."

Today the fifth symphony has become the most popular of Melartin's six symphonies. It is viewed as an extremely interesting piece in the dominant line followed by composers and large-scale compositions at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century: the ideal of symphonic unity and organic development. Melartin has woven all four movements tightly together not only through thematic processing but also by linking the first two movements together by leaving the full dramatic course of the first movement open, marking the second movement to begin "*quasi attacca*," and postponing the resolution

of the structural tension until the end of the second movement.

The fifth symphony is in the traditional four-movement symphonic structure with a first movement cast in a somewhat free sonata form. The thematic material is used in a cyclical manner like that of Mahler, whose symphonic oeuvre Melartin knew very well. In this symphony the composer takes his contrapuntal writing as far as he ever did.

The first movement begins in the *Moderato* tempo. The cellos present the first theme (which will become the first subject of the final fugue) in an A minor that might be described as lyrical. The tempo accelerates to *Poco più allegro* and the trumpets present the fanfare-like second theme (fourth fugue subject, now in the mediant key of C major). After this the music further accelerates to *Allegro* and the first violins present the third theme (third fugue subject) followed by a canon in the second violins, violas, and cellos along with the double basses. The exposition ends with a transitional final surge to an *Allegro molto*; then the music plunges from the heights to the depths of the double basses and the music slows down.

The development section is based on the juxtaposition of all three principal themes. Melartin treats them in diminution (in higher instruments like the high woodwinds and violins) or in augmentation (in the lower winds, cellos, and basses). This kind of demonstration of the contrapuntal potential of the fugal subjects offers a glimpse of what will follow in the last movement. Just before the recapitulation section there is a short and sharply contrasting choral fragment for the woodwinds and the harp. This choral passage will be presented in full at the climax of the fourth movement. At the end of the movement, after the last climax, there is a qui-

et coda in which the English horn and other woodwinds play fragments of the first theme over the pizzicato ostinato in the cellos and basses.

The second movement (*Andante*) is in A major and begins with an expressive violin solo characterized by broad intervals. This theme is repeated by the entire violin section before it is suddenly interrupted by the birdsong of the flutes. The music then develops more and more intensity with the new thematic material building up to a climax followed by the emergence of a longer second bird-song episode. The first theme is resumed, and it will take a moment for the music to come to a quiet conclusion in which the horns play the familiar choral fragment, while the solo violin plays the last reminiscence of the opening theme.

The third movement is an intermezzo (*Allegro*) instead of the more traditional scherzo. Here the key signature is back in A minor after the A major of the second movement. The flute initially plays a melody that will later become the second fugue subject. The melancholic dance theme is played by the muted first violins. Here the simplicity of the melody recalls Finnish folk music. Subsequently, when the theme is repeated, it is accompanied by flutes playing the first fugue subject in augmentation. The contrasting middle section of the movement is built on a Mixolydian theme that is accompanied by a pedal point on A. The dance theme is resumed but now with the fixed accompaniment of the augmented first fugue subject.

The fourth and final movement is *accelerando* from *Largo* to *Allegro* almost throughout its length. The contrapuntal handling of the themes will reach its climax in the ensuing quadruple fugue. The fugue subjects familiar to us from the first and third movements are presented in augmentation, dimi-

nution, and inversion during the fourth movement. The double basses play the first subject in *Largo* with the other strings following them. The music gains more momentum, and the second subject is played in *Allegretto* by the second violins and violas. Later this subject will be accompanied by the first fugue subject. When the tempo reaches *Allegro moderato*, the third fugue subject is presented by the violas, cellos, and double basses. When it is repeated, Melartin adds the second and first subjects to it – in this order. Finally, the fourth subject is presented by the horns with accompaniment of the second subject in the cellos. Just after this, all four subjects are played together for the first time (in *forte*): the bassoons, cellos, and basses play the first subject, the violins play the second subject, the high woodwinds and horns play the third subject, and the trumpets play the fourth subject. In the following stretto all the fugue subjects are played together in various forms (inversion, augmentation, or diminution) until this is interrupted by the first choral stanza played very quietly by the woodwinds and the harp. The choral and the fugal stanzas then alternate with increasing volume until the climax in *fff*. The last statement of the first fugue subject played by the trumpets brings the symphony to its majestic conclusion.

Symphony No. 6 (Op. 100)

Although Finland was going through the rough times of incipient independence and civil war, Melartin began planning a new symphony. As he himself stated, he had been preparing the work since 1908, but the earliest sketch for the sixth symphony dates from December 1918. At the time he felt that he was blessed with musical ideas. In a let-

ter of January 1919 he revealed: “I have used every quarter of an hour to compose, and once I have happened to have one single day for it, I have been at work from early morning to late in the night. It will be my sixth symphony, a symphony of the four elements. Now I am composing ‘The Earth’ and the ‘The Air’ simultaneously, but material for the other movements is unfolding in my mind, too.”

Unfortunately, Melartin could find neither time nor peace of mind for composing amidst the turbulence of his everyday life and duties. He was forced to relegate composing back into its corner, and the next time he mentioned the symphony was in 1921, when at long last he had been able to make progress with his plans for it. He was relieved inasmuch as he had occasionally thought that he would not be able to bring himself to finish it since he “never had time to draw on his inspiration without frequently being interrupted.” The pressure to achieve his goal and to complete the symphony grew as his fiftieth birthday approached. He wished to premiere it in his anniversary concert on 7 February 1925. In December 1924 he worked hard, often putting in sixteen-hour days, to make his way through it, and finally the job was completed. The rehearsals began four days before the concert. In Melartin’s opinion everything went unexpectedly smoothly: the composition itself sounded fine, and the atmosphere among the orchestra players was splendid. At the concert the orchestra played a resounding fanfare for the composer when he came out to the podium to conduct his new work.

The newspaper reviews were superb and stated that the bold harmony and sharp dissonances showed how Melartin was influenced by the Modernist trends followed by the generation of younger composers. “The *Andante* offers the audience

melodies welling up from the innermost heart that are this composer's very earmark, and at the end of the movement the exotic hues attract attention."

An extraordinary feature of the sixth symphony is its strong affiliation with Melartin's theosophical and Rosicrucian worldview. The work was regarded as "the world's first Rosicrucian symphony" not only privately but also in a magazine article published by the Rosy Cross Occult Society in Finland. What is more surprising is that in his short remarks printed in the score he denied that the symphony had any programmatic origin or connection with the ancient four elements and emphasized that the work was strictly absolute music. Obviously, the composer wanted to restrict esoteric interpretations of the symphony to a narrow circle of like-minded individuals, whether they might be his favourite composition students or members of the Rosicrucian Society.

Nothing In Melartin's symphonic oeuvre could be farther from the world of the fifth symphony than the sixth symphony, the last such work completed by him. The lyricism of the fifth symphony is now replaced by more sombre and tragic colours. Even though the symphony is cast in what is the seemingly traditional symphonic structure of fast-slow-scherzo-finale, the first movement is not in sonata form. Whereas the fifth symphony was built on A as its tonal centre, the sixth symphony presents a very different solution in which each movement has its own centre built on an ascending progression: C in the first movement, C sharp in the second movement, D in the scherzo, and E flat in the finale.

The extensive first movement (*Andante – Allegro moderato*) consists of several themes and shorter motifs. After all the thematic material has been pre-

sented, it is recapitulated in reverse order, thereby creating an arch-like form. The movement begins in the depths of the orchestra, where Melartin forms a whole-tone cluster (C-D-E-F#-G#-A#). This cluster will return when it is "deconstructed" at the end of the movement. The first theme, a tragic-heroic motto, is played by four French horns. This theme will also appear in the slow movement and in the finale. When the tempo moves on to *Allegro moderato* after the first climactic burst, the violins present an expressive theme constructed around the rising octatonic scale of alternating major and minor seconds.

The second movement (*Andante*) has light impressionistic shading contrasting with the turbulent mood of the first movement. It begins quietly, with undulating accompaniment by the clarinets, violas, cellos, and harp. The violins present the main subject of the movement, a long, almost endless melody. This theme will return twice during the course of the movement. In the middle of the movement there is a contrasting section (*Moderato*) that recalls the turbulent mood of the first movement. The woodwinds play a pentatonic theme that will also be recalled at the end of the movement. When the music swells to its climax, the trumpets play the motto theme of the first movement. The movement returns to its original tranquil mood and the violins recapitulate the main subject. As the music fades away, the flutes and the celesta once again play the pentatonic theme.

The third movement (*Allegro*) has a pentatonic main subject lending the entire movement the flavour of *japonaiserie*. Throughout the movement the orchestration is of an airy lightness that was not yet present in the previous movements. The greater chromaticism of the *forte* interjections of the

horns and trumpets contrasts with the main subject. Later Melartin weaves a *cantabile* melody into the main subject.

In the finale (*Allegro con fuoco*) the motto theme of the first movement returns in a central role. After the stormy introduction the music assumes the key of E flat major, and the violins play a six-note figure (Bb-C-Ab-Bb-Ab-F) that Melartin uses as an ostinato throughout the movement. After this the horns play the motto theme followed by the movement's lyrical main theme. A brief *Più mosso* section with xylophone beats colours the optimistic mood of the movement with some dark shadings. But soon the ostinato returns with a beautiful cello *cantilena*. The music starts to gain its momentum again with the second lyrical theme, and finally the motto theme returns, followed by the main theme and the lyrical second theme. The movement comes to a triumphant climax in which the ostinato is played both in its ordinary form and in its augmentation. Just before the conclusion the motto theme is played by the trumpets and horns.

– Tuire Ranta-Meyer / Jani Kyllönen

The roots of the **Turku Philharmonic Orchestra** stretch back to the year 1790 and the founding of The Musical Society in Turku. Today, 74 musicians play in the orchestra, which is the oldest in Finland and one of the oldest in the world. The orchestra's Chief Conductor is John Storgårds, preceded by Leif Segerstam and Olli Mustonen. Christian Kluxen is the orchestra's Principal Guest Conductor, Sebastian Fagerlund is the composer-in-residence and Mikko Heiniö is the honorary composer.

The orchestra has toured Sweden, Denmark, Norway, Estonia, Belgium, Russia, Germany, Hungary and China. The orchestra has been actively recording since 1979 and many of its recordings have broken the platinum record sales barrier. The orchestra's recordings have won awards such as the Emma Award and the ICMA Award.

In autumn 2026 a new period in the history of the Turku Philharmonic Orchestra will begin when the orchestra moves to the new Music Hall Fuuga in Turku. In addition to its weekly symphony concerts, the orchestra regularly organizes chamber music concerts in Turku's historic concert venues. The orchestra also participates in opera productions, organizes concerts and events for the whole family and does a lot of outreach work. Also, Turku Philharmonic orchestra streams live concerts on its website regularly.

Ari Petteri Rasilainen was born in Helsinki in 1959. He began his career as a violinist in the Radio Finland Symphony Orchestra, although his professional career has been mainly focused on conducting, where he obtained his first international recognition in 1989, by winning second prize at the Nicolai Malko International Conducting Competition in Copenhagen.

He studied conducting with Professor Jorma Panula and Arvid Jansons at the Sibelius Academy. Among his teachers were also Alexander Labko (violin) in Berlin.

Ari Rasilainen was Principal Conductor of the Finnish Lappeenranta Orchestra from 1985 to 1989, and Principal Guest Conductor of the Tampere Philharmonic Orchestra in 1989–1994. In the years 1994 to 2002, he was the Principal Conductor of the Norwegian Radio Symphony Orchestra, and in the same year also the Conductor of the German Bundesjugendorchester in Germany. In Jyväskylä Symphony he was the Chief Conductor in 1994–1998, in 1994–2004 he was the Chief Conductor of Pori Sinfonietta, and since January 2002 until 2009, he was the Principal and Artistic Director of the Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz Orchestra of Ludwigshafen, Germany. Starting in 2002, Ari Rasilainen was the Principal Guest Conductor of the Ålborg Symphony Orchestra in Denmark. After that, he was the Chief Conductor of South West German Philharmonic in Konstanz.

Ari Rasilainen regularly conducts leading Scandinavian orchestras, and also throughout Europe and has conducted the Orchestras of Santiago de Chile and Singapore.

For the Finnish National Opera he conducted *Lohengrin* by Wagner, the *Magic Flute* by Mozart as well as *Tosca* by Puccini. In the seasons 2005/06,

he made his debut at the Savonlinna Opera Festival by conducting Sallinen's *Horseman*, which was later performed also in Bolshoi. In Montpellier, Ari Rasilainen conducted *Jevgeni Onegin* by Tchaikovsky, and in Bremen the *Flying Dutchman* by Wagner. In Chemnitz, he conducted *Nabucco* by Verdi and in St. Gallen the *Barber of Seville* by Rossini.

Ari Rasilainen has worked with soloists like Montserrat Caballe, Nigel Kennedy, Frank-Peter Zimmermann, Hildegard Behrens, Sol Gabetta, Juliane Banse, Bernd Glemser, Håkan Hardenberger, Matti Salminen and Olli Mustonen.

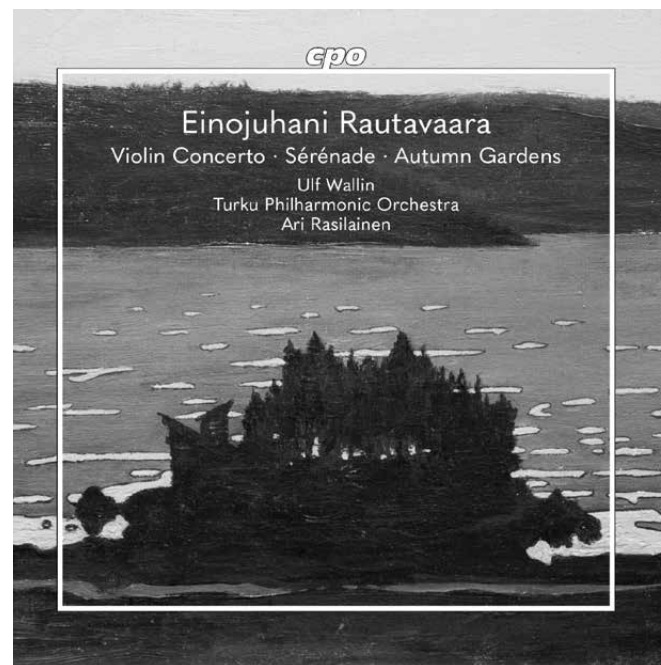
Since 1982 numerous CD-recordings on different labels (e.g. Sony, Finlandia Records, Apex, **cpo**, Naxos) demonstrate the scope of Ari Rasilainen's artistic work and his wide-spread repertoire. More than 70 recordings include a major part of the symphonic output of his compatriot Aulis Sallinen and the *Natursymphonie* by Siegmund von Hausegger.

In 2011, the Music Academy Würzburg appointed Ari Rasilainen as Professor for conducting.



Already available

cpo 777 118-2



Already available

cpo 555 559-2

cpo 555 558-2

Recorded: Turku, Turku concert Hall, Finland, 3-5 March 2022 [1-4] and 26-29 October 2022 [5-8]

Recording Producer, Balance Engineer, Editing & Mastering: Holger Urbach Musikproduktion,
www.humusic.de

Publisher: Fennica Gehrma Oy

Executive Producer: Burkhard Schmilgun

Cover: "Seeblick" (Insjölandskap / Järvimaisema), 1901, by Akseli Gallen-Kallela (1865-1931), Ateneumin
Taidemuseo, Helsinki © Photo: akg-images, 2024

Photography: Fennica Gehrma Oy (p. 2), Lukas Beck (p. 11), Jussi Virkkumaa (p. 20)

Deutsche Fassung: Cris Posslac

Design: Lothar Bruweleit

cpo-Musikvertriebs GmbH, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany, info@cpo.de

© 2025 – Made in Germany

cpo



Turku Philharmonic Orchestra

cpo 555 558-2

Digital Booklet