



Sibelius

The Complete Symphonies

Including Tapiola and the Original Version of Symphony No. 5



Lahti Symphony Orchestra

Osmo Vänskä

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

BIS-CD-1286

Playing time: 75'32

Symphony No. 1 in E minor, Op. 39 *(Breitkopf & Härtel)* **35'04**

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

Symphony No. 4 in A minor, Op. 63 *(Breitkopf & Härtel)* **39'27**

- | | | |
|-----|--|-------|
| [5] | I. <i>Tempo molto moderato, quasi adagio</i> (solo cello: Ilkka Pälli) | 11'36 |
| [6] | II. <i>Allegro molto vivace</i> | 4'29 |
| [7] | III. <i>Il tempo largo</i> | 14'04 |
| [8] | IV. <i>Allegro</i> | 9'04 |

BIS-CD-1287

Playing time: 76'10

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

- | | | |
|-----|-------------------------------------|---------------|
| [1] | I. <i>Allegretto</i> | 9'14 |
| [2] | II. <i>Tempo Andante, ma rubato</i> | 14'25 |
| [3] | III. <i>Vivacissimo – attacca –</i> | 5'57 |
| [4] | IV. <i>Finale. Allegro moderato</i> | (20'52) 14'55 |

Symphony No. 3 in C major, Op. 52 *(Lienau)* **30'32**

- | | | |
|-----|---|-------|
| [5] | I. <i>Allegro moderato</i> | 10'15 |
| [6] | II. <i>Andantino con moto, quasi allegretto</i> | 11'12 |
| [7] | III. <i>Moderato – Allegro (ma non tanto)</i> | 8'51 |

BIS-CD-1288 A

Playing time: 67'32

Symphony No. 5 in E flat major, Op. 82 *(M/s)*

35'16

Original 1915 version

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

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

31'20

Final 1919 version

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

BIS-CD-1288 B

Playing time: 68'16

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

26'45

- | | | |
|-----|----------------------------------|------|
| [1] | I. <i>Allegro molto moderato</i> | 8'28 |
| [2] | II. <i>Allegretto moderato</i> | 6'29 |
| [3] | III. <i>Poco vivace</i> | 3'23 |
| [4] | IV. <i>Allegro molto</i> | 8'19 |
-

[5] **Symphony No. 7 in C major, Op. 105** *(Wilhelm Hansen)*

22'44

in one movement. Trombone solo: Antti Autio

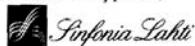
[6] **Tapiola, Op. 112** *(Breitkopf & Härtel)*

17'22

Symphonic Poem for Orchestra

Lahti Symphony Orchestra (Sinfonia Lahti) (Leader: Sakari Tepponen)

conducted by **Osmo Vänskä**



Symphony No.1 in E minor, Op.39

'The composer speaks the language of all mankind, yet a tongue that is none the less his own.' Thus wrote the critic Richard Faltin in the Helsinki newspaper *Nya Pressen* after hearing Sibelius conduct the first performance of his *First Symphony* on 26th April 1899. The new symphony was well received, and each movement was applauded; but the real highlight of the evening was neither this nor the tone poem *The Wood-Nymph* with which the concert began, but a brief patriotic piece entitled *The Song of the Athenians*, Sibelius's reaction to Tsar Nicholas II's so-called 'February Manifesto' of 1899, by which Finland (since 1809 an autonomous Grand Duchy of the Russian Empire) was deprived of many of its powers of self-determination.

Although the symphony was written at a time when nationalist sentiments were gathering momentum in Finland, neither this nor any other Sibelius symphony is a 'political' work; indeed, stylistically it owes much to the Russian music which was then a regular part of the Helsinki musical diet. At this period there were close cultural connections between the Finnish capital and St. Petersburg, and Russian musicians frequently performed in Helsinki. The Finnish conductor and composer Robert Kajanus (1856-1933), who founded the Helsinki Orchestra Society in 1882 and later became one of the keenest advocates of Sibelius's music, was a great admirer of Glazunov, who visited Finland on numerous occasions; other Russian composers whose music was played in Helsinki included Anton Rubinstein, Kalinnikov, Arensky and Rimsky-Korsakov. Tchaikovsky's works had interested and influenced Sibelius since the time of his youthful chamber works; as Sibelius remarked, 'There is much in that man that I recognize in myself'. The Russian composer's *Symphonie pathétique*, written as recently as 1893, had been performed in Helsinki in 1894 and 1897. Although Sibelius denied having heard Borodin's *First Symphony* (1862-67), which was played in Helsinki in October 1896, there is a striking similarity between the main theme of Borodin's first movement and the corresponding place in Sibelius.

By the late 1890s Sibelius was no stranger to larger musical forms. In his student years he had composed numerous large-scale chamber pieces including several violin sonatas, string quartets and a piano quintet. In 1892 he had produced *Kullervo*, a five-movement score for soloists, chorus and orchestra which is often regarded as a symphony, and this was followed by such tone poems as *En saga* (original version), the *Lemminkäinen Suite* (original version) and *The Wood-Nymph*. In 1896, too, he had completed his one-act opera *Jungfrun i tornet* (*The Maiden in the Tower*).

When Sibelius and his wife Aino travelled to Berlin in late February 1898, he was toying with the idea of composing a programmatic symphony; after hearing Berlioz's *Symphonie fantastique* he wrote in his sketchbook: 'O santa ispirazione! O santa dea!' Aino returned to Helsinki in early April, and by the end of that month Sibelius had started serious work on the symphony – although any programmatic notions soon fell by the wayside. During the spring of 1898 Sibelius grew increasingly weary of city life (the temptations of which he was only too inclined to sample), and he returned to Finland in early June, staying at his mother-in-law Elisabeth Järnefelt's house in Lohja (in Swedish Lojo, some forty miles west of Helsinki), where he worked diligently on the symphony until the late autumn. Eventually – and apparently with some reluctance – he moved back to Helsinki, to a rented flat in Liisankatu where he lived with his brother Christian and sister Linda as well as Aino and their two daughters. In November Aino gave birth to a third daughter, Kirsti. But in Helsinki, as in Berlin, Sibelius was incapable of resisting the call of fashionable hostels (such as the Hotel Kämp, or the König and Gambrini taverns), and he soon moved out to Kerava, fifteen miles north of the city, where his family joined him in the spring of 1899, and where he put the finishing touches to the work.

Sibelius's *First Symphony* is in four movements in accordance with classical tradition, and is scored for full orchestra including tuba and harp. As always with Sibelius, the thematic material of the entire symphony is highly

unified, though in a very subtle way. The work opens with a broad clarinet solo accompanied only by timpani (*Andante, ma non troppo*); this idea, often called the work's 'motto theme', contains the symphony's most important motivic material. The *Allegro energico*'s assertive, rhythmically taut main theme is tonally ambiguous, hovering between G major and E minor; the second group begins with a chirpy flute motif derived from the clarinet solo. The movement pays lip-service to the principles of sonata form, but the way Sibelius dovetails the end of the development into the beginning of the recapitulation is just one example of the formal compression which was to become a hallmark of his later symphonies. Robert Layton calls this movement 'a *tour de force* of organic symphonic thinking' containing 'the full-blooded rhetoric of romanticism wedded to a directness of utterance and economy of design that are truly classical'.

The second movement is a sort of rondo, although this term gives little idea of its emotional range or stylistic cohesion. It opens with a soothing, song-like theme (A), followed by a rising version of the same idea (B) and then a quasi-fugal bassoon idea which clearly alludes to the first movement's clarinet solo. Next comes a descending variant of the main theme (C), and after a solo cello reference to the opening material (A1) we arrive at a pastoral interlude, beginning *Molto tranquillo* from the horns (D). The main theme returns, intensified and with ominous *pizzicato* accompaniment (A2), and the descending variant (C1) gathers impetus towards the climax of the movement (B1). The music then quickly subsides to a serene restatement of the opening material (A3), *espressivo semplice*.

The scherzo begins with a robust, Brucknerian rhythmic pulse but, as the music progresses, it becomes increasingly nimble and mercurial, the woodwind and strings laves dovetailing together with whirlwind velocity. The trio is calmer, echoing the mood of pastoral interlude in the slow movement, and the movement ends with an abbreviated reprise of the scherzo section.

The finale is introduced by a weighty string restatement of the clarinet theme from the first movement,

echoed more gently by the woodwind – although this theme is to play no further direct part in the movement. The main theme is frenzied; the music is characterized by 'thrilling orchestral detail, sudden and vivid dramatic contrasts, impetuous and declamatory outbursts of rhetoric' (Layton). A climax is reached, with explosive chords from the orchestra – the rhythm here recalls the main theme of the first movement. Contrasted with this tempestuous activity is a broad, fervent subsidiary idea, not dissimilar to the principal theme of the slow movement; this is first heard *cantabile ed espressivo* from the violins. The furious *Allegro molto* returns, again culminating in emphatic chords, and the impassioned subsidiary theme then leads the symphony onwards to a climax of great romantic splendour. Unlike Tchaikovsky, Sibelius resists the temptation to end his symphony triumphantly with a major-key version of the 'motto' theme: the overwhelming, tragic coda is snuffed out by two *pizzicato* chords, similar to those which ended the first movement.

The *First Symphony* was a pivotal work in Sibelius's career. Without abandoning the tone poem as an expressive outlet for music of a more programmatic nature, he here took a decisive step away from the Wagnerian world that had occupied him so much in the 1890s, casting a personal vote of confidence in absolute music, in the symphonic tradition that stretched back to the Viennese classicists. Taking this tradition as his starting point, he was now to follow a symphonic course so unique that its importance and influence are only now starting to become fully apparent.

Symphony No. 2 in D major, Op. 43

After the première of Sibelius's *Second Symphony* in Helsinki, conducted by the composer, Robert Kajanus wrote a highly misleading article in the Swedish-language newspaper *Hufvudstadsbladet* in which he interpreted the work as a portrayal of Finnish resistance to (and eventual triumph over) their increasingly dominant Russian overlords. This viewpoint was maintained by such influential figures as the conductor Georg Schnéevoigt and the musicologist

Ilmari Krohn, who in the mid-1940s even called the work the 'Liberation Symphony'.

Such a nationalistic interpretation of the symphony – which was emphatically rejected by the composer – has little to do with the actual circumstances in which the music was written. In February 1901 Sibelius, together with his wife Aino and their two daughters, was in Rapallo, a small coastal town in north-west Italy, not far from Genoa. The family stayed in a guest house but Sibelius himself rented a study in the mountain villa of a Signor Molino, surrounded by a garden full of 'roses in bloom, camelias, almond trees, cactus...., magnolia, cypresses, vine, palm trees and a manifold variety of flowers' (a letter to Axel Carpelan from March 1901). Stimulated not only by these idyllic surroundings but also by the books he had brought with him on his journey, among them Adolph Törneros's *Bref och dagboksanteckningar* (*Letters and Diaries*) and Henri-Frédéric Amiel's *Journal intime* (*Diary of a Dreamer*), he sketched many musical ideas. On 11th February he compared in his own mind the mountain villa with Don Juan's palace surrounded by an enchanted garden, and wrote the following lines 'Don Juan. Sit in the twilight in my palace, a guest [the Stone Guest] comes in. I ask more than once who he is. – No answer. I try to amuse him. He remains silent. Finally the stranger starts to sing. Then Don Juan recognizes who he is: Death' along with the main theme of the slow movement of the *Second Symphony*. At this stage, of course, he did not know that it would end up in a symphony: instead he envisaged it as part of a projected work based on the Don Juan theme entitled *Festival: Four Tone-Poems for Orchestra*.

The visit to Italy, though undeniably a stimulus to Sibelius's creative processes, was far from being a wholly happy time. His financial situation, as usual, gave cause for concern, and his daughter Ruth fell ill with typhus. These were among the difficulties that provoked a crisis in his marriage, and in March Sibelius fled without warning to Rome where he rented a room and, for a while, composed assiduously. Aino and the girls stayed at Rapallo.

The Sibelius family's return journey to Finland took

them first to Florence (where the composer considered making a setting of part of Dante's *Divina Commedia*: he sketched what would become the second theme of the symphony's slow movement [*Andante sostenuto*, divided strings, *ppp*], labelling it 'Christus'), and then to Vienna and Prague. They arrived in Finland in May, but Sibelius very soon set off again, this time for Berlin and then Heidelberg, where he was to conduct *The Swan of Tuonela* and *Lemminkäinen's Homeward Journey* at the Heidelberg Festival on 4th June. He spent much of the summer and early autumn at his mother-in-law Elisabeth Järnefelt's estate at Lohja, and it was during this period that he abandoned his ideas for a tone poem based on Dante. The symphony seems to have been almost ready by November, but Sibelius then undertook extensive revisions which caused the première to be delayed. On 8th March 1902 Sibelius finally raised his baton to conduct the first performance of the symphony, along with two other newly completed works (the *Overture in A minor* and the *Impromptu* for women's voices and orchestra), in the Great Hall of Helsinki University. Repeat concerts were held on 10th, 14th and 16th March, and all were sold out – an unprecedented success for a new orchestral work in Finland. Sibelius dedicated his *Second Symphony* to his friend and benefactor Axel Carpelan, whose regular contacts with the composer had begun in 1900 and who was to remain a major source of advice and inspiration until his death in March 1919.

In the *Second Symphony*, the Russian influences that had been discernible in the *First* are less strongly felt. Although the duration and emotional range of the *Second Symphony* are fully compatible with the demands of late Romanticism, the nature of the themes themselves shifts perceptibly towards lightness and Classicism – especially in the first movement. The symphony is in the bright key of D major, which the composer associated with the colour yellow, and many commentators have compared the work in spirit with the symphonies of Ludwig van Beethoven.

Much praise has been lavished on the taut construction of the first movement, but although most critics regard it as being in sonata form, their analyses of its structure

vary widely. As Robert Layton has commented, 'many of the ideas seem to belong to each other or derive from a common seed, though when they are more closely scrutinized their relationship becomes more elusive and less easy to define'. Two principal thematic types may be discerned, and these also recur in later movements. One is a three-note figure, rising or falling stepwise: the opening string idea and subsequent woodwind theme are examples of this. The other, contrasting type features a long opening note, often followed by a slow (notated) turn or trill and a descending interval of a fifth. The ingenuity with which these themes are combined is an excellent illustration of what Sibelius was later to refer to (when speaking to Mahler in October 1907, soon after Sibelius had completed his *Third Symphony*) as 'the profound logic that created an inner connection between all the motifs'.

The more rhapsodic slow movement begins with an extraordinary passage for double basses and cellos, playing *pizzicato*, which Sir Thomas Beecham once described as 'meandering through the lower reaches of the orchestra like an amiable tapeworm'. As with the later tone poem *Night Ride and Sunrise*, Sibelius delays the appearance of the main theme ('Death'): this is finally heard from the bassoons in octaves. As the tempo increases to *Poco Allegro*, the violins present a jagged motif which will later assume great significance. The music builds up to a thundering, brassy climax, after which the jagged violin motif is suddenly and magically transformed into the ethereal second theme, first heard in F sharp major – the idea which Sibelius had originally labelled 'Christus'. The two principal themes do battle for the rest of the movement, with the 'Death' theme apparently emerging triumphant.

The Romantic cobwebs of the slow movement are blown away by the fresh storm winds of the scherzo, *Vivacissimo*, which the Finnish musicologist Veijo Murto-mäki has called 'one of Sibelius's most Beethovenian movements'. The vigorous flow of this highly virtuosic movement is interrupted by five isolated timpani strokes which usher in the pastoral trio, *Lento e suave*. This opens with an oboe solo that is highly characteristic of the com-

poser: the repeated opening note, the descending fifth and the triplet towards the end of the phrase identify this theme as belonging to the second of the two basic types indicated above. The scherzo and trio are both repeated; a bridge passage then grows out of the trio and leads without a break into the last movement.

The main theme of the sonata-form finale has all of the qualities required for popularity: it is simple and readily memorable, heroic in bearing and glowingly orchestrated with ardent strings, radiant trumpets, sonorous horns and, insistently in the background, a threatening rhythmic motif from the trombones. The second theme is more subdued: over ostinato scale passages from the strings we hear a lamenting theme which suggests Finnish folk-music. According to the composer's wife Aino, this theme was originally composed in memory of Sibelius's sister-in-law, Elli Järnefelt, who had committed suicide. The development section is strictly contrapuntal, and the recapitulation builds inexorably towards the fervent final climax and triumphant coda – the theme of which was apparently conceived in June 1899 as a musical impression of the exotic home of the painter Axel Gallen-Kallela (1865-1931) in Ruovesi.

Symphony No. 3 in C major, Op. 52

The concise, regular, rhythmically disciplined theme from the cellos and double basses which opens Sibelius's *Third Symphony* sets the tone for a work which abandons romantic luxuriance in favour of a tauter, more economical, 'classical' style – not of the neo-classical, pastiche variety, however, but closer to the concept of 'junge Klassizität' (young classicism; a move away from the programmatic tendencies of the 19th century in favour of the melody and absolute music of Bach and Mozart) expounded by Sibelius's friend Ferruccio Busoni. The orchestra for the *Third Symphony* contains neither tuba nor harp, and the brass instruments are used sparingly.

Sibelius himself remarked that: 'To my mind a Mozart *allegro* is the most perfect model for a symphonic movement. Think of its wonderful unity and homogeneity! It is like an uninterrupted flowing, where nothing stands out

and nothing encroaches upon the rest.' The sonata-form first movement of the *Third Symphony* illustrates this view to perfection. The opening theme, with its insistent semiquaver motion, builds to a climax from the horns. The second theme, like the first, is initially given to the cellos; derived to some extent from the horn climax, it is broader and more *cantabile*, although it retains a steady rhythmic pulse in the background. Only at the very end of the exposition is there any change to the underlying tempo (a mysterious *Tranquillo* passage, *ppp*). The development section features motoric semiquavers from the strings. As the recapitulation approaches, the woodwind take up phrases from the second theme – most notably an extended bassoon solo which clearly anticipates the bassoon lament in the development of the first movement of the *Fifth Symphony*. The recapitulation is forthright and energetic; in the hymn-like coda we hear a free development of material first encountered towards the end of the exposition, just before the *Tranquillo* passage.

Sibelius's benefactor Axel Carpelan described the slow second movement as 'wonderful, like a child's prayer', but behind the façade of this apparently simple movement we find great subtlety and warmth. Formally it is a rondo (though some critics prefer to see it as a theme with variations), and it cleverly exploits the rhythmic interaction between the parallel time signatures of 6/4 and 3/2. The gentle, pensive main theme is presented first by the flutes in thirds, then taken up by the clarinets and finally by the first violins. The first episode, from divided cellos (answered by the woodwind), is intense and poignant. When the main theme returns it is accompanied by string *pizzicati* which prepare the way for the slightly faster second episode, the nervousity of which is only relieved by the final return of the main theme, now more confident and with a heavier tread. A brief recollection of the first episode firmly snuffs the movement out.

The finale combines the traditional elements of scherzo and finale into one movement – a process of fusion to which Sibelius would return in the first movement of his *Fifth Symphony*, and which he would take to its

logical conclusion in the single-movement *Seventh*. Sibelius himself described this movement as 'the crystallization of thought from chaos'. At first a number of motifs are introduced; there is a brief recollection of the main theme of the slow movement; then the thematic fragments are thrown about and woven together, rising to a vigorous climax. But this attempt to 'crystallize thought' fails, and the music falls back into unease and turbulence. Eventually the mists clear and a broad march theme emerges, tentatively at first and then confidently, a *tempo, con energia*, from the cellos. This theme, developed from a tiny descending motif first heard unobtrusively much earlier in the movement, dominates the remainder of the symphony, increasing in intensity all the while and eventually attaining a tremendous yet seemingly inevitable C major culmination.

The *Third Symphony* occupied Sibelius for some time: on 21st September 1904, just three days before moving into Ainola, his newly-built villa at Järvenpää (about 25 miles north of Helsinki) he mentioned in a letter to Axel Carpelan that he had just started work on a symphony, but he evidently made little progress with the work at this stage. As the years passed, a number of important works came before the symphony: the revision of the *Violin Concerto*, the incidental music for Mæterlinck's *Pelléas et Mélisande* and Procopé's *Belshazzar's Feast*, the piano suite *Kyllikki*, the six Op. 50 songs to German texts, the patriotic cantata *The Captive Queen* (more accurately: *The Liberated Queen*) and the symphonic fantasia *Pohjola's Daughter*. Sibelius signed a new contract with the Berlin publishing firm of Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung (Robert Lienau), which increased the pressure upon him to produce major works on a regular basis – four per year.

On 1st March 1906 Sibelius wrote to Carpelan that the symphony was almost ready, and he promised to conduct it for the Royal Philharmonic Society in London in the spring of 1907. The projected première had to be postponed, however, and work dragged on until September; he eventually put the finishing touches to the finale just in time to conduct the symphony at a concert in Helsinki on

25th September, where it shared the programme with *Pohjola's Daughter* and *Belshazzar's Feast*.

The work that made the greatest impact at that concert was the one whose style most closely resembles that of Sibelius's works of the previous ten years: the dramatic and exciting symphonic fantasia *Pohjola's Daughter*. The more restrained *Third Symphony* seems to have made far less of an impression. Cecil Gray, writing about Sibelius's symphonies in 1931, called the *Third* 'the result of a slimming treatment, a reduction of the adipose tissues and somewhat opulent curves of the symphonic muse as she appears in the first two examples'. Although fully representative of Sibelius's own shift away from Romanticism towards greater clarity and economy in form and sonority (also evident from such works as the *Voces intimae* string quartet, the ten Op. 58 piano pieces or the symphonic poem *Night Ride and Sunrise*), the *Third Symphony* is far removed from the opulence and amplitude of such contemporaneous works as Scriabin's *Poem of Ecstasy* (1905-08) or Mahler's *Eighth Symphony* (1906-07). This may help to explain its relative neglect over the years – dismissed as 'trivial' or 'transitional' by some and misunderstood or ignored by others. The *Third* was the only Sibelius symphony which Herbert von Karajan never recorded, for example, and Eugene Ormándy admitted that he did not understand the work. For many years the only commercial recording of the symphony was Kajanus's pioneering and visionary version, made with the London Symphony Orchestra in June 1932.

Sibelius dedicated his *Third Symphony* to the English composer, conductor and educationalist Sir Granville Bantock (1868-1946), one of the earliest champions of his music in England.

Symphony No. 4 in A minor, Op. 63

'A symphony is not just a composition in the ordinary sense of the word; it is more of an inner confession at a given stage of one's life.' – Thus wrote Sibelius in his diary on 5th November 1910. More than a year earlier, in late September 1909, he had travelled to Koli in North Karelia with his brother-in-law, the painter Eero Järnefelt,

to whom he was to dedicate the *Fourth Symphony*. The rugged landscape of this remote mountain by Lake Pielinen offered him a unique opportunity to reflect upon his life and work: his throat operations in 1908 which led to (at least temporary) abstinence from cigars and alcohol, his ever-mounting debts, the central position he had assumed in the musical life of his country, the esteem he enjoyed from younger composers such as Kuula, Madetoja and Melartin as well as from his friends, notably cultural figures such as the painter Pekka Halonen and the author Juhani Aho, both of whom lived close to the villa in Järvenpää which had been Sibelius's home since 1904. He subsequently wrote in his diary: 'Koli. One of my life's greatest experiences. Many plans. "La montagne"'! Sibelius's diary reveals that, by Christmas of 1909, he had begun to experiment with motifs for his *Fourth Symphony*, and a letter from his patron Axel Carpelan clearly suggests a connection between the symphony and the Koli trip: '...what you played me from "The Mountain" and "Thoughts of a Wayfarer" were the most impressive things I have yet heard from your pen. I long to hear the symphony in its glowing orchestral garb.'

Sibelius worked on his *Fourth Symphony* from December 1909 until April 1911, although he also devoted energy to other matters. In March 1910 he travelled into Helsinki regularly in an attempt to resolve his desperate financial problems ('Money matters are for me like going to the privy, a necessary evil', he had remarked the previous year); these were finally eased to some extent by Axel Carpelan and his cousin Tor – who, in conjunction with influential cultural figures, managed to obtain donations and financial guarantees from the business community. Social obligations also took their toll: in May, for example, he travelled to Viipuri (Viborg) to meet Rosa Newmarch (1857-1940), the English writer on music with whom he corresponded for many years; together they went to Imatra and Helsinki, and she also visited his home at Järvenpää.

Sibelius's distractions were not exclusively of a practical or social nature, however; musical projects both new and old also claimed his attention. In 1910 he completed a

short tone poem entitled *The Dryad* (February), finished revising the funeral march *In memoriam* (March) and wrote the eight Op. 61 songs (July). At the beginning of August 1910, he spent a week on the island of Järvö off the southern coast of Finland, after which he worked solidly on the symphony until late September, when he was distracted by a revision of the cantata *The Origin of Fire* and a visit to Christiania (as Oslo was then known) and Berlin. He took up the symphony again when he returned to Järvenpää, and made some progress, though this meant staying away from Helsinki concerts by both Glazunov and Fauré. In early November he met the soprano Aino Ackté (1876-1944) to discuss a projected tour to Germany, Austria and Czechoslovakia, planned for the following February, and as a result of this meeting he started work on an orchestral song, a setting of Edgar Allan Poe's *The Raven*; in November he worked on both the symphony and the song, although he also found time to visit his wife Aino, who was in hospital suffering from rheumatoid arthritis. But in early December he realized that he could never complete *The Raven* in time, and pulled out of the tour; some of the musical material intended for the song found its way instead into the finale of the symphony.

In early 1911 Sibelius spent some time in Helsinki, but he seems to have made little substantial progress with the symphony before leaving for a successful conducting visit to Sweden (Gothenburg) and Latvia (Riga and Mitau) in February – and even when he returned, his first task was to provide two short numbers, the *Canzonetta* and *Valse romantique*, for a new production of his brother-in-law Arvid Järnefelt's play *Kuolema* at the Finnish National Theatre. In March, however, he could work on the symphony again, and on 2nd April he wrote in his diary: 'The symphony is "ready". *Iacta alea est*... It calls for much courage to look at life straight in the eyes.' Sibelius himself conducted the first performance of the symphony in the Great Hall of Helsinki University the following day, 3rd April 1911, although he made a few revisions in late April before sending away a fair copy of the score to the publisher Breitkopf & Härtel on 20th May.

The musical material of the *Fourth Symphony* is extremely concise and highly concentrated, and although Sibelius scored the symphony for full orchestra, he used it in a very economical fashion that is often compared to chamber music. The music is dominated by the interval of a tritone, *diabolus in musica*, first heard in the brooding opening notes, C–D–F#–E, which Sibelius himself said should sound 'as harsh as fate'. The main theme of the slow first movement is first heard from a solo cello, which establishes the key of A minor (in one sketch this theme is labelled 'Marche élégiaque'); the second group, which centres on F sharp, begins with forceful brass chords. The development section begins with some of Sibelius's most tonally ambiguous music, followed by rising woodwind figures over a scurrying string backdrop, and the recapitulation is foreshortened, starting with high violins and the brass chords of the second group.

The scherzo, *Allegro molto vivace*, is placed second. Its playful, dance-like oboe melody in 3/4 is answered by superimposed rising fourths from the violins, anticipating the opening horn signals of the *Fifth Symphony*. The music hustles through several episodes of varying character, but the apparent civility of the entire scherzo section is exposed as a brutal fraud when the tempo is halved: 'in the succeeding *Doppio più lento* section it is as if he has become the prisoner of his darkest thoughts and fears in a world where the tritone reigns' (Erik Tawaststjerna). Some critics view the form of this movement as a scherzo, then a trio (*Doppio più lento*), and finally the briefest of hints (a mere six bars) at a reprise of the scherzo. Others see the *Doppio più lento* section as so remote from the opening material that it is better regarded as a sinister epilogue.

The third movement, *Il tempo largo*, is a good example of Sibelius using formal processes which are determined by the inner essence of the themes to such an extent that attempts at structural analysis are virtually redundant. Overall, the music works its way towards a broad statement of an ascending chorale-like theme, first heard as a two-bar phrase on the horns. The melodic contours and rhythms of this movement are closely related to the slow

movement of Sibelius's *Voces intimæ* string quartet, Op. 56, completed in April 1909, and indeed the main themes of the two slow movements were originally sketched on the same piece of paper, scored for quartet. (Apart from this, however, there is no evidence to support Harold Johnson's suggestion that the entire *Fourth Symphony* was originally planned as a string quartet). The chorale-like theme is thus earlier than most of the other material in the symphony, having been conceived before Sibelius's trip to Koli. This movement, along with excerpts from *The Tempest*, the funeral march *In memoriam* and *The Swan of Tuonela*, was played at Sibelius's funeral.

Formally the finale, *Allegro*, is a sonata rondo. It starts with a rising motif, bright and carefree, derived from a similar idea near the end of the slow movement. The rising woodwind figures of the second group (in E flat, against A major in the strings – an uneasy juxtaposition of keys a tritone apart in place of the more conventional tonic/dominant relationship) are closely related to a motif from the first movement's development. These gain a pendant, a descending seventh; both ideas recur in the coda. Although Sibelius continues to use the orchestra sparingly, with solo contributions for cello, violin and clarinet, the movement does contain a part for glockenspiel which has given rise to some controversy. Whilst Sibelius's autograph score asks for 'Stahlstäbe' (suggesting glockenspiel), the published edition states 'Glocken' (tubular bells). There is the strongest evidence that Sibelius wanted a glockenspiel, and that he found the sound of the tubular bells 'too oriental'. A horn chorale theme, its rocking ostinato string accompaniment (which almost sounds like rapid, regular breathing) and the following syncopated chromatic passage all originate in sketches for *The Raven*, and these motifs play an important part in the final climax – and also in the bleak coda, where motifs from the second group reflect upon the conflict that is now past. The symphony ends not in tragedy but in resignation, with repeated *mezzoforte* A minor chords.

Sibelius called the *Fourth Symphony* 'a protest against present-day music. It has nothing, absolutely nothing of

the circus about it.' It is the most important work from a period of Sibelius's career in which he produced a series of searching, predominantly austere works – including the tone poems *The Dryad* and *The Bard*, the orchestral song *Luonnotar*, the three piano *Sonatinas*, the *Voces intimæ* string quartet and the incidental music to Lybeck's play *The Lizard*. The audience's reaction at the première was one of bewilderment, and the critics were no less perplexed. The choral conductor Heikki Klemetti, a prominent figure in Finnish cultural life, wrote in *Sävelietär* that: 'Everything seems strange. Curious, transparent figures float here and there, speaking to us in a language whose meaning we cannot grasp'. Evert Katila, writing a little later in *Uusi Suometar*, called the piece 'a sharp protest against the general trend in modern music... the most modern of the modern.' At first the symphony did not always receive a positive response – it was even hissed when Stenhammar conducted it in Gothenburg in 1913 – but its profundity and universal relevance are now beyond question, its special position within Sibelius's output unassailable. The composer's son-in-law, the conductor Jussi Jalas, remarked that 'For us Finnish musicians, Sibelius's *Fourth Symphony* is like the Bible. We approach it with great respect and devotion. In this work Sibelius had seen the unfathomable tragedy of life's inconsistency, and given it expression boldly, by new means and in a new musical language.'

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

The *Fifth Symphony* was by no means the only major work which Sibelius submitted to a thorough revision – others include *En saga* (1892, rev. 1902) and the *Violin Concerto* (1903/04, rev. 1905). It is, however, the only one of his symphonies in which we can make a comparison between more than one version. The *Fifth Symphony* was first heard in 1915, when it comprised four movements. He was unhappy with the work, however, and a revised, three-movement version was performed in 1916. Still the composer was dissatisfied, however, and the version normally heard today dates from 1919. Behind these stark facts lies the

fascinating story of a monumental artistic battle – which Sibelius himself referred to as a ‘struggle with God’.

From surviving sketches, it is plain that Sibelius worked on his *Fifth* and *Sixth Symphonies* concurrently. Having recently returned from a triumphant visit to the United States, for which occasion he composed the tone poem *The Oceanides*, he started work on themes for the symphonies in the late summer of 1914. Tsarist oppression in Finland was by then severe; moreover, the outbreak of the First World War brought isolation from Europe and made it more difficult for Sibelius to maintain contact with his principal German publisher, Breitkopf & Härtel. In consequence, he found it necessary to compose numerous smaller pieces during the war years, which could readily be sold to local publishers.

This was also a period during which Sibelius was seriously reconsidering his own position and aims as a composer. Since the appearance of the latest radical works by such composers as Stravinsky and Schoenberg (Sibelius heard many new works, including some by Schoenberg, in Berlin in January 1914), he could no longer regard himself as being in the vanguard of modernism; instead he struggled to find a new direction for his symphonic thought in which the form was increasingly determined by the content, whilst retaining sufficient points of contact with tradition to make the music readily accessible to performers and audiences alike. This reappraisal took place to a large extent at a subliminal, intuitive level, but may help to explain why the *Fifth Symphony* took so long to reach its final form. Sibelius turned down other projects, including a ballet and an opera: ‘I can’t just become a *vielschreiber*. That would damage both my reputation and my work... But why should I throw away on some “*pas*” ideas that would work brilliantly in a symphonic setting?’. His resolve was strengthened by his old friend and confidant, Axel Carpelan: ‘My firm advice would be to listen to your inner promptings and not to commissions from left, right and centre. Follow your own star and stick to the symphonic path’ (23rd July 1914).

On 20th September 1914 he wrote to Carpelan: ‘I am

still deep in the mire, but 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*’. At this stage, however, the symphony was in a very embryonic form. Indeed, the overall arrangement, make-up and grouping of the themes of the *Fifth* and *Sixth Symphonies* took a considerable time to become established in the composer’s mind, although their respective tonal centres of E flat major and D minor became clear to him at a relatively early stage. Among the ideas found in a sketchbook from the autumn of 1914, the following were to prove especially important:



(both originally intended for the scherzo), and



which contains the germ cell of the swinging horn theme in the finale.

As he worked on his themes, he transferred ideas to and fro between the *Fifth Symphony* and the *Sixth* (which he referred to at one stage as *Fantasia I*): even the swinging theme from the *Fifth*’s finale was at one stage tested in the finale of the *Sixth*. On 10th April 1915 he wrote in his diary: ‘Spent the evening with the [fifth] symphony. The disposition of the themes: with all its mystery and fascination this is the important thing. It is as if God the Father had thrown down mosaic pieces from heaven’s floor and asked me to put them back as they were. Perhaps that is a good definition of composition. Perhaps not. How should I know?’

For the *Fifth Symphony*, as in many other works, Sibelius – whose pantheistic beliefs left numerous traces in his music – also found inspiration in nature, in particular in the migratory birds with which he felt a special em-

pathy. On 13th November 1914 he wrote in his diary: 'I have had a wonderful idea. The *Adagio* of the symphony – earth, worms and heartache – *fortissimos* and muted strings, very muted. And the sounds are godlike. Have rejoiced and revelled in the rushing strings when the soul sings.' The planned *Adagio* movement did not materialize, but these words are a very apt description of the E flat minor episode in the finale of the *Fifth Symphony*, the first sketches of which are found amongst ideas for the *Adagio* in Sibelius's jottings. His experiences the following spring proved equally productive. On 18th April 1915 he wrote: 'Walked in the cold spring sun. Memories of old affronts and humiliations came back. Had powerful visions of the *Fifth Symphony*, the new one'; and, three days later, '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.'



This clear association in the composer's mind of the swinging horn theme in the finale with swans in flight is corroborated by a later letter from Axel Carpelan (15th December 1916) in which he refers to 'the incomparable swan hymn'.

On 23rd May 1915 Sibelius, whose youngest daughter was only four, became a grandfather when his daughter Eva in her turn produced a daughter. This and other matters – including a visit from his English correspondent Rosa Newmarch – distracted Sibelius during the summer months and, with the prospect of presenting a new symphony at his fiftieth birthday concert looming, he found himself in a race against time to complete it. On 13th October he wrote: 'Everything now in broad outline. Worried that I won't have time to work on the all the details and make a fair copy. But I must.' And, within the

next few days, he did indeed send away the various movements of the symphony to the copyist.

By 1914 Helsinki's two competing orchestras, the Philharmonic (or National) Orchestra founded by Robert Kajanus and Georg Schnéevoigt's Helsinki Symphony Orchestra, had put their differences aside and united to form the Helsinki Philharmonic Orchestra, which was conducted by the two maestros alternately. Many of the players were German, however, and the onset of war obliged these musicians to return to Germany. Of the two orchestras – each of which had numbered some sixty performers – there remained, by the time of the première of the *Fifth Symphony*, a single ensemble of just over fifty.

The symphony's first performance formed part of Sibelius's fiftieth birthday celebrations, which had begun with a chamber music concert at the Music Institute on 6th December (at which the *Violin Sonatina*, Op. 80, received its first performance). On 8th December, his actual birthday, the symphony shared the programme with *The Oceanides* and the two *Serenades* for violin and orchestra; Sibelius himself was the conductor, and the venue was the Great Hall of Helsinki University. After the concert Robert Kajanus made a speech in which he said that: 'As far as our Finnish music is concerned, it scarcely existed when Jean Sibelius struck his first powerful chords... Barely had we begun to till the barren soil, when a tremendous sound arose from the wilderness. Away with spades and picks. Finnish music's mighty springs came bursting forth. A great torrent burst forth to engulf all before it. Jean Sibelius alone showed the way.' The symphony was well received, and repeat concerts (at different venues) were held on 12th and 18th December.

By the end of that month, however, Sibelius had grown dissatisfied with his new four-movement symphony. During January 1916 he worked on the piece again, and on 26th January he wrote in his diary that: 'I must confess that I am working again on Sym. 5. Struggling with God. I want to give my new symphony a different, more human form. More earthy, more vibrant.' The last time the original version was played during the compos-

er's lifetime was at a concert on 30th March 1916, but work on his first revision was interrupted by numerous small pieces and the incidental music to Hofmannsthal's *Everyman*, which was premièred on 6th November. All the same, he succeeded in completing the revision of the symphony in time to conduct it on his fifty-first birthday, 8th December 1916, in Turku; the following week he also presented it in Helsinki.

Only a double bass part survives from the 1916 version of the *Fifth Symphony* (although a set of parts for the 1919 revision was adapted from the 1916 set, with pages removed or pasted over the old ones). It is clear that the original first and second movements were by then joined together and much closer to their final form – complete with the opening horn call and the final *Più Presto* climax – although the slow movement and finale (where the E flat minor episode was replaced by a *Vivace* passage in E flat major) still showed considerable differences. The finale was in fact even longer than in the 1915 version: 702 bars compared with 679. The 1916 version of the symphony received mixed reviews.

In early 1917 Sibelius had planned to have the *Fifth Symphony* presented in Stockholm, under the baton of his brother-in-law, the conductor and composer Armas Järnefelt. This was not to be – he wrote to Järnefelt: 'I am very unhappy about this. When I was composing my Sym. 5 for my 50th birthday, I was very pressed for time. As a result I spent last year re-working it, but am still not happy. And cannot, absolutely cannot send it to you.' The ensuing months were hardly propitious for concentrated work on the symphony: the Russian Revolution led to an intensification of social turmoil in Finland, and the long-awaited declaration of independence on 6th December 1917 was followed by civil war. For a while Sibelius (who supported the Whites against the Russian-backed Reds) believed himself to be in mortal danger; Ainola, the composer's villa in Järvenpää, was among the properties searched by Red Guards (on 12th and 13th February 1918). Sibelius was eventually persuaded by Robert Kajanus to move to the comparative safety of Helsinki, where he stayed for several months.

The civil war was over in May 1918, and Sibelius returned to his symphonic work in June – though not without reservations: 'Will it be of interest to anybody? It's out of sympathy with today's taste which is under the influence of Wagnerian pathos and seems to me to be theatrical, anything but symphonic' (diary entry, 8th June 1918). Clearly his re-assessment of his position as a symphonist was not yet fully resolved. Soon a further problem arose: the illness of Axel Carpelan. Sibelius and Carpelan met for the last time in Turku in February 1919, when Sibelius handed over a new score, the cantata *Jordens sång* (*Song of the Earth*), Op. 93.

In a letter to Carpelan dated 20th May 1918 Sibelius proposed writing a completely new first movement for the *Fifth Symphony*. The same letter confirms that, in addition to continuing with the *Fifth* and *Sixth*, he had also started work on his *Seventh Symphony* – 'It looks as if I shall present all three of these symphonies at the same time'; to judge from his diary entries, it seems that the first plans for the *Seventh* were laid as early as December 1917 (drawing to some extent on material sketched several years earlier).

By February 1919, Sibelius had abandoned the idea of a new first movement for the *Fifth Symphony*: 'These days have been very successful. Saw things very clearly. The first movement of the *Fifth Symphony* is one of the best things I've ever written. Can't understand my blindness' (letter to Carpelan).

Soon after this, Carpelan's health declined sharply. From his sickbed he wrote to Sibelius on 27th February that 'as a whole both in form and musical substance... the *Fifth Symphony* is altogether outstanding... Now I know that it will be a masterly symphony. [...] 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' and then, on 22nd March: 'Terrible pains which cannot be alleviated by any medicine... Dear and wonderful Janne, a long farewell and thanks. God's blessing now and always. A fraternal greeting to Aino. Thanks for everything, everything.' Two days later he was dead.

Far from being 'only of limited help', Carpelan's ad-

vice and support (on a financial as well as an inspirational level) had been of the utmost importance to Sibelius since the period of *Finlandia* and the *Second Symphony*, and the composer was profoundly conscious of his loss. 'Axel †. 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 entries, 24th and 29th March 1919).

In April the symphony in its final form was virtually ready — but Sibelius's worries were to surface one more time. 'Have cut out the second and third movements. The first movement is a symphonic fantasia and does not require anything else. That's where it all began!!! Shall I call it "Symphonie in einem Satze" ["symphony in one movement"] or "symphonische Fantasia: Fantasia sinfonica I"?' (diary, 28th April). This moment of doubt, however, was short-lived: 'The symphony will be as originally designed in three movements. All are with the copyist... A confession: worked over the whole of the finale once again. Now it is good. But this struggle with God!' (2nd May).

Sibelius attended the Copenhagen Music Festival in June, and in October *Jordens sång* received its premiere in Turku. It was not until 24th November 1919 that the definitive version of the *Fifth Symphony* was heard, in Helsinki, under the composer's baton.

* * * * *

Sibelius once said that '...when a work of art which is intuitively created is scientifically analysed it reveals amazing requirements. Yet the artist works entirely instinctively.' And so, as with all of his symphonies, traditional structural analysis of the *Fifth* is of limited value. Over the years, various scholars have fitted the symphony into so many different formal schemes that no single solution can be regarded as definitive. In the following comparison of the two existing versions of the *Fifth Symphony*, all references to formal elements, whether of sonata form or otherwise, are used with due caution, and merely to facilitate identification of the various themes and sections of the symphony. Sibelius continued: 'It is often thought that the essence

of a symphony lies in its form, but this is certainly not the case. The content is always the primary factor, while form is secondary, the music itself determining its outer form'.

Before comparing the 1915 and 1919 scores in greater detail, certain more general observations can be made. Firstly, the tempo markings for the various sections often differ between the versions of the symphony, suggesting either that the composer changed the markings in order to clarify his intentions, or that he actually changed his mind as to the ideal tempo for the passages in question (or a combination of both). Moreover, the original concert programme for the 1915 version contained different tempo markings for the movements from the preserved set of parts from which the score has been assembled (the original full manuscript score no longer exists). Secondly, the 1919 score displays a far greater incidence of expressive markings — *ritardandi*, *accelerandi* and so on — than the original version, and therefore sounds much less rigid and metrical.

The *Fifth* is scored for the normal Sibelius symphony orchestra: double woodwind, four horns, three trumpets, three trombones, timpani and strings. In addition, the 1915 version requires a bass clarinet — an instrument which only features in one other Sibelius symphony, the *Sixth*. The 1919 version, however, features richer, more sonorous orchestration throughout: for instance, several motifs allocated to the strings or woodwind in the 1915 version are given to brass instruments in the 1919 score (e.g. first movement of the 1919 score, first section, letter E and scherzo section, letter D).

First movement

The first movement of the 1919 version begins with a serene horn call, beginning with two rising intervals of a fourth, followed by rising woodwind figures. The horn idea, one of the symphony's principal motifs, does not, however, appear at the corresponding point in the original version, in which the woodwind figures are preceded by just one *mezzoforte* chord from the clarinets and bassoons (incidentally, the same chord that begins the first of the

Leemminkäinen Legends: A flat, E flat, F, C). In both versions, the strings remain silent in the opening pages – an unusual touch for Sibelius. The woodwind develop and gradually extend their rising motif, but whereas in the 1915 score this thematic strand is played just by the flutes and oboes, in the 1919 score there is the additional, warmer tone quality of the clarinets. In the original score, the horns' rising fourths put in a belated appearance to conclude the symphony's opening paragraph.

Now the strings enter, providing support for what might be termed the 'second group' [1] 1'28; [5] 1'26]. In the 1915 score this idea alternated between the first violins and woodwind, and ended with a sweeping upward gesture. In the final version the upward gesture is excised, and the theme is given to woodwind alone.

The 'exposition' in both versions now comes to an end by rising to an agitated climax (in G major) [1] 2'15; [5] 2'11], the strings and wind just out of synchronization, after which the tension is released by a rocking, wave-like motif.

After this comes a passage described by some writers as the second part of a 'double exposition', and likened by others to an exposition repeat. (This analysis is harder to sustain when we remember that the horn call which opens the 1919 score originally appeared at the end, rather than the beginning, of the first group.) In the original score the motif of rising fourths is given to a solo flute, alternating with a solo oboe; the 1919 version exchanges the flute for a trumpet, and the oboe for a flute [1] 2'53; [5] 2'50]. The string background in the original version is lighter and less resolute than in the final version. At the end of the second group, the original version contains three somewhat tentative woodwind bars, which are replaced in the final version by a full-blooded restatement of the climax and rocking motif [1] 5'32; [5] 4'53].

The ensuing ('development') section [1] 5'44; [5] 5'42], a lugubrious bassoon lament above murmuring strings (marked *p* in the 1915 score but *ppp* in the final version), is very similar in both versions of the score, but what comes next is radically different. Originally [1]

7'24] the strings and wind seized upon the 'second group', investing it with a sorrowful dignity, the strings singing richly, the horns sighing wistfully, winding the movement down to its inconclusive final bars, in which the double basses and cellos play the now familiar superimposed fourths – but this time *pizzicato*, in preparation for the lighter textures of the scherzo movement, which follows after a *fermata*. In the final version, however, the same material is developed in a masterful and very different way [5] 7'24]. Instead of nostalgia there is a feeling of expectation; supported by piercing woodwind, the horns now have a rising thunderclap instead of a falling sigh, the music continues to expand (only at one point, letter M, does Sibelius reduce the strings' dynamic level for a moment, perhaps as a reminiscence of the original version, a detail which is almost always ignored in performance) until finally we arrive at a change of key, to a radiant B major [5] 8'35]. The brass proudly intone the rising motifs from the beginning of the symphony, are answered by the woodwind, and the scherzo (the rôle of which is often also compared to the recapitulation section of a sonata form movement) is under way.

Scherzo section

Even in the original version of the *Fifth Symphony*, the first movement and scherzo section are built from the same basic motivic material; thus the ultimate joining together of the two movements did not require the jettisoning of any thematic ideas (even though the first 64 bars of the original scherzo were cut out). On the other hand, the gradual increase in tempo throughout the scherzo of the final version is not matched in the original score, which remains at *Allegro comodo* until the appearance of a *Poco più stretto* marking at a much later stage [2] 4'05].

In the first version of the scherzo, the opening pages have a pastoral quality – reinforced on occasion [2] 0'48] by a high, sustained *pianissimo* C flat from the second violins, a sonority strikingly reminiscent of the *Pastorale* movement in the incidental music to *Pelléas et Mélisande* (1905). Cello and double bass *pizzicati* recall the end of

the first movement. The music is carried forward by a new but closely related motif – given to the violins in the 1915 score, but appearing on trumpet and horn in the final version [2] 2'05; [5] 10'16].

At the final climax the brass hammer home the theme from the climax of the first movement's exposition, followed by a succession of rising fourths, but whereas in the 1919 version this is capped by a splendidly confident coda, *Più Presto*, in the 1915 version the movement comes to an abrupt, rhythmically somewhat unsatisfying end.

Slow movement

The slow movement of the symphony is based in G major. The thematic material contained in the 1915 score is presented in a different order, and with greater variety both of rhythm and of tone colour, in the 1919 version. In the 1915 version, for instance, the main theme is heard from *pizzicato* violins alone, whereas in the 1919 score *staccato* flutes and *pizzicato* violins alternate. As the movement progresses, we observe not only that the strings play much less *pizzicato* in the final version, but also that their melodic lines have become far more gracious and decorative.

At the 1915 score's two equivalent places to the single 1919 *Tranquillo* section, the horns' *crescendo* rises by two further steps [3] 2'14/4'57; [6] 4'12]. Thus the horn idea can be heard to associate more clearly with a strident rising motif from the trumpets which did survive in the 1919 score [3] 3'07; [8] 6'36].

Just as the first and second sections of the symphony are thematically linked, so too there are correspondences (albeit less far-reaching) between the slow movement and finale. The string *pizzicato* passage before letter F (1919 version) [6] 4'35] anticipates the scurrying string writing at the beginning of the finale; this is even clearer in the 1915 score, where the *pizzicato* passage makes do without woodwind support (except for a solitary low note from the bass clarinet in the first five bars) and is immediately echoed by a woodwind statement of the same material [3] 6'02]. Although the woodwind play different music at the corresponding place in the final version, the composer

added, by way of compensation, a clear allusion to the finale's 'swan hymn' in the double bass line [8] 5'17].

The slow movement in the 1915 score fades away with string *pizzicati*, its harmony unresolved, very much in the manner of some of the short interludes in Sibelius's theatre scores – in particular his music to Strindberg's *Swanwhite*, composed in 1908. (In passing, we should observe that the eleventh movement of his incidental music to *Swanwhite* – and in the corresponding movement in the concert suite, entitled *The Harp*, contains a clear anticipation of the *Fifth Symphony's* slow movement.) By contrast, the 1919 version is endowed with a quite different, more elaborate and richly scored symphonic ending.

Finale

The finale in the first version of the symphony is much longer than its equivalent in the final score: 679 bars in the 1915 version compared with 482 in the 1919 version. Both versions begin with a cascade of string writing, the theme derived from the aforementioned passage in the slow movement, and this is followed by the 'swan hymn' from the horns [4] 1'19; [7] 1'12]. In the final version, this horn theme is combined with a rich, songful theme (woodwind, cellos), but at this stage in the 1915 score the latter idea is heard only in fragmentary form. A greater surprise is in store, however: after a change of key to C major, the original version contains a savage trumpet interjection (derived directly from the second group of the first movement) [4] 2'34]. This daring stroke is omitted from the 1919 version, in which the 'swan hymn', in counterpoint with the songful woodwind/cello idea, leads us back with dignity to a reprise of the first theme of the movement, centred initially in the woodwind, and then returned to the strings, *ppp*, *misterioso*.

In the 1919 score, the 'swan hymn' briefly reappears in the strings (the bouncing of bows on strings, *con sordini*, creates a remarkable floating sonority), along with the woodwind theme in counterpoint [7] 4'11], and the counterpoint theme is then further developed in an impassioned episode in E flat minor, *Un pochettino largamente* [7]

446], the strings still *con sordini*. In the original version, however, although we do finally hear the 'swan hymn' and the woodwind theme together ([4] 5'17), the arrival of the E flat minor episode is much delayed by a long, atmospheric but uneventful passage in which the violins bounce on and on, finally relieved by a woodwind variant of the counterpoint theme in triplets. When it finally arrives, the E flat minor passage is marked simply *Largamente* ([4] 7'20) and the strings play *senza sordini*. Despite recurring triplets from the woodwind, this passage in the 1915 score is rhythmically unfocused by comparison with the 1919 version.

The key changes back to E flat major and the tempo slows to *Largamente molto* (1915) or *Largamente assai* (1919) ([4] 9'33; [7] 5'58). In this last moment of respite before the symphony's overwhelming final climax, the trumpets play the 'swan hymn' while, in the 1919 version, with infinite sadness, the counterpoint idea is heard one last time, serenely and nostalgically, on muted violins. In the 1915 score the violins here instead recall the earlier brutal trumpet interjection, though here, as in the 1919 version, the effect is resigned and tranquil. And then, finally, the 'swan hymn' takes control and builds up towards the triumphant final pages. In the 1915 score, where the entire final climax is longer, there are five concluding chords – broad minims from trumpets and trombones – and the first four of them are heard above sustained woodwind and horns and a string *tremolo* which starts *mf* and grows ever louder. The 1916 score apparently ended with just two chords. In the final version, however, where the final pages bear the additional marking *Un pochettino stretto*, there are six chords – now crotchets rather than minims, widely (but very precisely) spaced, and played by maximum force by the entire orchestra – without doubt one of the most powerful and original symphonic endings ever written.

* * * * *

The final version of the *Fifth Symphony*, Sibelius's most significant product of the war years, was the first major work he produced after Axel Carpelan's death. It was also

the work that was being played in Helsinki under the baton of Sir Malcolm Sargent at the concert on 20th September 1957 at the very moment when the 91-year-old composer passed away peacefully at Ainola, his home for more than fifty years.

Further reading

There is no shortage of informed literature concerning Sibelius, but in the case of the *Fifth Symphony* special mention should be made of two authors. Erik Tawaststjerna's authoritative Sibelius biography includes a thorough account of the genesis of the symphony and the differences between its three versions. This is contained in Volume 4 of the Finnish and Swedish editions (published by Otava; Finnish version: ISBN 951-1-10417-9 and in Volume 3 of Robert Layton's English translation: ISBN 0-571-19085-5). A slightly different perspective, with special emphasis on Sibelius's re-assessment of his symphonic path in the wake of the *Fourth Symphony*, is offered by James Hepokoski's *Sibelius: Symphony No. 5* (Cambridge University Press/Cambridge Music Handbooks, ISBN 0 521 40958 6).

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

The triumphal tone and bold, positive ending of the final version of Sibelius's *Fifth Symphony*, completed in 1919, should not be interpreted as a sign that he was enjoying a period of artistic fulfilment. In fact, in his symphonic work, he was still struggling to reconcile form and content – a question he then had little opportunity to resolve. High on his list of material worries were financial difficulties – a problem that had beset him throughout his career. The Finnish economy was suffering severe inflation, he received very little royalty income from his early pieces and even his symphonies and tone poems generated a disproportionately small income compared with his piano music. As the second decade of the century drew to a close and a new decade began, his works included the cantata *Maan virsi* (*Hymn of the Earth*) and many shorter orchestral works and piano miniatures. As in the war years, he was forced to rely on such smaller pieces to earn a living, though it was by no means always easy to have them accepted by publishers.

Sibelius had begun to sketch ideas for his *Sixth Symphony* as early as 1914-15, when the *Fifth* was still on the

drawing-board. At one point at this early stage he even considered turning it into second violin concerto ('Concerto lirico'). In a set of sketches from 1919, ideas from the outer movements of the *Sixth Symphony* were tried out in the context of a projected tone poem, probably to be named *Kuutar* (*The Moon Goddess*), on a theme from the Finnish national epic, the *Kalevala*. Here, a theme from the first movement was labelled 'Winter' and another, from the finale, 'The spirit of the pine tree'. It was not until 1922 that the symphony became Sibelius's first priority; on 27th April he wrote in his diary: 'The "new work" is forcing its way out and I am not happy with "how it's going"... Still have much, so much to say. We live in a time when everyone looks to the past... I'm just as good as they were. As for Beethoven my orchestration is better than his and my themes are better. But he was born in a wine country, I in a land where piimä [curdled milk] is in charge.' In May 1922 the composer's much-loved brother Christian, an eminent psychiatrist and fine amateur cellist, fell terminally ill, and he died on 2nd July. It was not until September that Sibelius could begin concentrated work on the symphony, and it occupied him until early 1923.

Sibelius conducted the Helsinki [Philharmonic Orchestra] in the première of his *Sixth Symphony* on 19th February 1923, including in the same concert four of his recent lighter works – *Autrefois*, *Ylse chevaleresque* (one of Aino Sibelius's least favourite works by her husband), *Suite champêtre* and *Suite caractéristique*, along with an earlier piece, *La Chasse* from the second set of *Scènes historiques*. After repeating the concert three days later, Sibelius and Aino set off for Sweden and Italy – their first trip abroad together since Berlin and Rapallo in 1900–01. In an interview with William Seymer for the newspaper *Svenska Dagbladet* he 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.'

It is not unusual for Sibelius's works to have a modal flavour, but the influence of the Dorian mode in the *Sixth Symphony* is especially pronounced. Indeed, as the opening pages of the first, third and fourth movements have no key signature, it is arguably more suitable to call the piece a 'symphony in the Dorian mode' rather than a 'symphony in D minor' (the title page of the score omits any mention of a key).

Despite the use of bass clarinet (its only appearance in a Sibelius symphony except in the original 1915 version of the *Fifth*) and harp (which he had not used in a symphony since the *First*), the texture of the *Sixth Symphony* is dominated by the strings. The serene polyphonic opening is without parallel in symphonic music: a descending phrase right at the beginning and a rising theme first heard on the oboe soon afterwards provide the basic motivic material for the entire work. The tranquillity of the opening yields to more animated music, though the basic pulse remains the same. Not until the coda do tremolos in the lower strings and distant horn chords signal a darkening of the mood.

The dreamy 'slow' movement has an uncommon rhythmic freedom, almost as though it were notated without bar-lines – not least towards the end, when the strings play *flautato* – a passage often compared with the *Forest Murmurs* section of Wagner's *Siegfried*. In the manuscript Sibelius originally marked the movement *Andantino quasi allegretto*, then changed it to *Allegretto (e poco a poco più)* before finally settling on the published indication of *Allegretto moderato*. In total contrast, the brief scherzo is a crisp, down-to-earth piece with an insistent trochaic pulse slightly reminiscent of the earlier tone poem *Night Ride and Sunrise*.

The finale opens with a noble melody in regular phrase-lengths, played antiphonically by the woodwind/upper strings and lower strings. The phrases gradually lose their symmetry, however, and the music becomes increasingly urgent, rising to a frenzied culmina-

tion. In the aftermath of this climax we eventually arrive at a sublime chorale-like idea, which finally eases the symphony into silence.

Here, as for example in the *Fourth* and *Seventh Symphonies*, Sibelius does not quote or compose explicit chorale themes. Instead, he alludes indirectly to religious concepts that had no immediate place in his vision of the symphony as absolute music. Despite his great admiration for Bach, Sibelius generally avoided composing overtly religious music in the traditional sense – though occasionally, such as in the incidental music for Hofmannsthal's *Everyman*, he came close to this style. He was not deeply religious in the way his mother and sister were; his secretary Santeri Levas explains (referring to events in December 1946): '... the sun again peeped through the clouds, for the first time in ages. "How marvellous," said Sibelius, "even this weak sunshine is. What peace and deep devotion Nature can arouse in man!" Then we spoke about the astonishing sense of law in the universe, and an almost inconceivable harmony that makes every human effort seem tiny and senseless. "That," he concluded, "is precisely what I call God."'

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

Symphony No. 7 in C major, Op. 105

The origins of Sibelius's *Seventh Symphony* are closely intertwined with those of the *Fifth* and *Sixth*. The first mention of the *Seventh* in Sibelius's diaries ('I have the *Sixth* and *Seventh Symphonies* in my head') dates from 18th December 1917, before the *Fifth Symphony* had reached its final form. Several of the work's motifs can, however, be traced back to sketches from late 1914 or early 1915, among which we also find ideas for the *Fifth* and *Sixth Symphonies*. In the late 1910s, when planning the symphonic poem *Kuutar* (*The Moon Goddess*) – a project he later abandoned – he worked on what was to become the trombone theme of the *Seventh Symphony*, though at that stage the theme was in D major. In an often

quoted letter to Axel Carpelan (20th May 1918), Sibelius wrote of his plans for the *Seventh Symphony* as follows: 'joy of life and vitality, with *appassionato* sections, in three movements, the last of them a "Hellenic rondo"... I may change my plans for it as my musical thoughts develop'.

Sibelius's plans did indeed change, and manuscript evidence from the early 1920s proves that he then envisaged the work not in three movements but in four. Little can be established with certainty about the projected first or third movements, although the sketches imply that the music was centred in G minor. Most of the musical material found in the eventual single-movement *Seventh Symphony* derives from the planned second movement, an *Adagio* based in C major. Some of the faster music can be traced to the projected G minor finale. Despite the very different characters of the works as a whole, there are some striking parallels between individual motifs in the *Sixth* and *Seventh Symphonies*. These reflect not only the fact that he worked on the symphonies simultaneously, but also the short gap – just over a year – between their completion, the shortest interval between any two Sibelius symphonies.

After the première of the *Sixth Symphony* on 19th February 1923, Sibelius and Aino undertook a trip to Sweden and Italy, and it is likely that he made his decision to turn the *Seventh* into a one-movement work around this time. The first draft of a single-movement *Seventh Symphony* evidently dates from 1923, though the ending was not yet fully worked out. Through the summer he worked on the symphony, at some point producing a further, more fully developed draft version – although here too the ending was absent. In fact he sketched and discarded several different endings to the symphony before arriving at the eventual version.

The opening months of 1924 were a period of concentrated work on the new symphony. Sibelius often worked at night, drinking whisky. The piece was finished on 2nd March, and first performed on 24th March. Sibelius himself conducted the première, as with all of his symphonies,

but – unlike the others – this work was first heard not in Helsinki but at the Stockholm Concert Hall, played by the Stockholm Konserthörsen orchestra (now the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra). But Aino's patience had been strained beyond breaking-point: she had taken him to task (in writing!) for his weakness of character and fondness for alcohol, and refused to accompany him to Stockholm for the première. In the event her fears proved groundless: the concert was sold out and the new work was well received.

The title of the work plainly gave Sibelius some trouble. The manuscript score bears traces of the titles 'Fantasia sinfonica No.1' and 'Sinfonia 7 continua'. For the première in Stockholm he opted for *Fantasia sinfonica*, which in the concert programme was corrupted to 'Fantasia sinfonico'. The name *Fantasia sinfonica* was retained for performances in Copenhagen and Malmö in September and October 1924; among the Copenhagen reviews, *Berlingske Tidende* called it *Fantasia sinfonica* (2nd October), whilst *Politiken* (the same day) called it *Symphony No. 7*. It is not known exactly when Sibelius made the definitive decision to number the work among his symphonies. Although he used the new title in a diary entry dated 5th September 1924, he reverted to the old name in a letter to his publisher Wilhelm Hansen on 25th February 1925 – though remarking: 'Best if its name is *Symphonie No 7 (in einem Satze)*'. By May 1925, however, the engraving was complete, and the new name was fixed. The work's first Finnish performance did not take place until 25th April 1927, when it was conducted by Robert Kajanus. In the same concert he gave the first Finnish performances of *Tapiola* and the *Tempest* Prelude.

A rising scale, *Adagio*, begins the symphony; the flute theme (bar 8) and the subsequent stepwise falling and rising motif both date from the earliest identifiable sketches. The music settles into a long, chorale-like polyphonic passage, dominated by the strings. Sibelius said of this passage that it was 'as if before the face of God'. There follows a gradual increase in intensity towards the first appearance of a majestic C major trombone theme,

one of the symphony's most important elements.

The music subsides and, more than eight minutes into the work, we encounter the first change of pulse – a gradual quickening all the way to *Vivacissimo* – though even this is almost imperceptible at first. The motivic material of the *Vivacissimo* section, astonishingly, seems to have been planned for an unfinished song, and leads into the second appearance of the trombone theme, now in a stormy C minor.

The tone lightens as we arrive at the dance-like *Allegro molto moderato*. Before Sibelius's plans for a four-movement *Seventh Symphony* came to light, this passage was often assumed to be the 'Hellenic rondo' he mentioned in his letter from 1918. The entire section is another gradual *accelerando* – this time reaching *Presto* before broadening into the third and final appearance of the trombone theme, back in C major, now richly orchestrated and delivered with great intensity. Reminiscences of motifs from the very beginning of the symphony dominate the coda, and Sibelius's *Seventh Symphony*, which was to be his last, ends with a mighty C major chord.

Tapiola, Op. 112

In the years after the appearance of the *Seventh Symphony* Sibelius worked on an eighth, and he almost certainly completed the score, only to destroy it before it could be performed. *Tapiola*, written in 1926, thus proved to be his last substantial orchestral composition. The première was given by Walter Damrosch – who had commissioned the piece by telegram on 4th January 1926, and also became its dedicatee – with the New York Symphonic Society orchestra at Mecca Temple in New York on 26th December of the same year.

In March/April 1926, Sibelius made his last visit to Italy, staying in Rome and visiting Capri with his childhood friend Walter von Konow. While in Italy he worked on *Tapiola*, although he had made sketches for the work before leaving Finland. By comparison with the last three symphonies, work on *Tapiola* clearly progressed smoothly, and Sibelius was able to send the completed score to the

publisher Breitkopf & Härtel in late August.

In one important sense, the première of *Tapiola* was a leap into the unknown for Sibelius. Having conducted the premières of almost all his principal works himself before publication, he had grown accustomed to being able to make last-minute revisions before the pieces appeared in print. Now, he faced the prospect of a major work not only being engraved for publication but also performed – by another conductor, in far-away New York – with no opportunity for later revisions or improvements. On 17th September he told Breitkopf & Härtel that he wished to make some cuts in *Tapiola*, but by then the work was already engraved. Soon afterwards, he received proofs of the work, but he was not able to study these until early October, after a concert trip to Copenhagen. In fact he seems to have made only very minor alterations at this stage.

When he returned the proofs to Breitkopf, Sibelius also sent a prose explanation of the title (In Finnish mythology Tapio is the god of the forest, and Tapiola is his domain). The publisher had this converted into the quatrain which, with the composer's approval, appeared in English, German and French in the score:

*Wide-spread they stand, the Northland's dusky forests,
Ancient, mysterious, brooding savage dreams;
Within them dwells the Forest's mighty God,
And wood-sprites in the gloom weave magic secrets.*

Tapiola is one of Sibelius's longest symphonic poems, with a duration of about eighteen minutes. The themes are concise and so closely related to each other that several commentators have been tempted to regard the piece as monothematic. By Sibelius's standards the scoring is lavish, including parts for piccolo, cor anglais, bass clarinet and contrabassoon – though the only percussion required is timpani, and he does without harp or piano. Equally remarkable is Sibelius's handling of tempo and pulse: without a score, a listener would almost certainly assume that the underlying tempo was a slow one, but in fact, with the exception of the first twenty bars (*Largamente*), the work alternates between a basic *Allegro moderato* tempo and a fully fledged *Allegro*. A further striking feature is

that the piece remains almost exclusively in the minor key right up to the final bars – a serene, sustained chord of B major.

In view of the scale and achievement of *Tapiola*, it has become fashionable to regard the work as an extension of Sibelius's symphonic output, an *ersatz* eighth symphony. This view is sustainable to the extent that the mature Sibelius reassessed his symphonic principles, working towards a form dominated by the musical content and towards the concept of the symphonic fantasy. Indeed, his single-movement *Seventh Symphony* is only slightly longer than *Tapiola*. On the other hand, *Tapiola* also marks the culmination of a quite different series of works: the symphonic poems with clear extra-musical associations (Carl Ettler's preface to the published edition calls such works 'topographical' [*Landschaftsmusik*]). Also, unlike any of Sibelius's symphonies, *Tapiola* was written in response to a commission.

Walter Damrosch was delighted with *Tapiola*, writing to Sibelius after the première that it was 'one of the most original and fascinating works from your pen. The variety of expression that you give to the one theme in the various episodes, the closely-knit musical structure, the highly original orchestration, and, above all, the poetic imagery of the entire work, are truly marvelous. No one but a Norseman could have written this work. We were all enthralled by the dark pine forests and the shadowy gods and wood-nymphs who dwell therein. The coda with its icy winds sweeping through the forest made us shiver.' Critical reaction to the new symphonic poem, however, was initially muted; even Sibelius's great supporter Olin Downes, writing in the *New York Times* in April 1927, called it 'a work of style and manner rather than inspiration'. As the years passed, however, great Sibelius interpreters such as Koussevitzky, Beecham and Karajan helped to establish work in the international concert repertoire, their performances confirming the positive verdict reached by Cecil Gray as early as 1931: 'the culminating point of his entire creative activity, and a consummate masterpiece... Even if Sibelius had written nothing else

this one work would be sufficient to entitle him to a place among the greatest masters of all time'.

© Andrew Barnett 1997

The **Lahti Symphony Orchestra** (Sinfonia Lahti) was municipalized in 1949 to maintain the orchestral tradition that had existed in Lahti since 1910. Under the direction of its conductor Osmo Vänskä the orchestra has in recent years developed into one of the most notable in the Nordic countries. The Lahti Symphony Orchestra gives most of its concerts in the wooden Sibelius Hall designed by architects Kimmo Lintula and Hannu Tikka, with acoustics designed by the internationally acclaimed Artec Consultants Inc. from New York. Among the achievements of the Lahti Symphony Orchestra have been *Gramophone* Awards (1991 and 1996), the Grand Prix du Disque from the Académie Charles Cros (1993) and the Cannes Classical Award (1997) for its recordings of works by Sibelius; it has also received awards for a number of its other recordings. The orchestra has recorded the complete orchestral music of Joonas Kokkonen. Since 1992 the orchestra has also performed and recorded the music of its composer-in-residence, Kalevi Aho, and other Finnish composers. The Lahti Symphony Orchestra appears regularly in Helsinki and has performed at numerous music festivals. The orchestra has also performed in Germany, St. Petersburg, France, Sweden, Spain, Britain, Japan and New York.

Osmo Vänskä (b. 1953) began his professional musical career as a respected clarinetist, occupying the co-principal's chair in the Helsinki Philharmonic Orchestra for several years. After studying conducting at the Sibelius Academy in Helsinki, he won first prize in the 1982 Beethoven International Young Conductor's Competition. His conducting career has featured substantial commitments to such orchestras as the Tapiola Sinfonietta and Iceland Symphony Orchestra; currently he is music director of the Lahti Symphony Orchestra in Finland and chief conductor

of the BBC Scottish Symphony Orchestra in Glasgow.

He is increasingly in demand internationally to conduct orchestral and operatic programmes, and his repertoire is exceptionally large – ranging from Mozart and Haydn through the Romantics (including Nordic composers such as Sibelius, Grieg and Nielsen) to a broad span of 20th-century music; his concert programmes regularly include world première performances. His numerous recordings for BIS – many of them with the Lahti Symphony Orchestra – continue to attract the highest acclaim. In December 2000 the President of Finland awarded Osmo Vänskä the Pro Finlandia medal in recognition of his achievements with the Lahti Symphony Orchestra.



Osmo Vänskä

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

Sinfonia nro 1, e-molli, opus 39

"Säveltäjä puhuu yleisinhiimillistä ja kuitenkin samalla omaa kieltä", kirjoitti arvostelija Richard Faltin helsinkiläisessä *Nya Pressen* -sanomalehdessä kuultuaan Sibeliuksen ensimmäisen sinfonian kantaesityksen säveltäjän itsensä johtamana 26. huhtikuuta 1899. Sinfonia sai hyvän vastaanoton ja yleisö osoitti suosiotaan jokaisen osan jälkeen.

Konsertin todellinen huippukohta ei kuitenkaan ollut sinfonia eikä aluksi soitettu sävelrunoelma *Metsänhaltija*, vaan pieni isänmaallinen kappale nimeltään *Ateenalaisten laulu*, Sibeliuksen vastaveto tsaari Nikolai II:n niin sanotulle helmikuun manifestille (1899), jolla Suomelta (vuodesta 1809 Venäjän keisarikunnan alainen suuriruhtinaskunta) evättiin monia itsemääräämisoikeuteen kuuluneita etuisuuksia.

Vaikka sinfonia kirjoitettiin samoihin aikoihin kun kansalliset tunteet voimistuivat Suomessa, ei se, kuten emikään muukaan Sibeliuksen sinfonia, ole "poliittinen" teos. Itse asiassa se on tyyllisesti paljosta velkaa venäläiselle musiikille, jolla tuolloin oli merkittävä osansa Helsingin konserttiohjelmistoista. Tuohon aikaan Suomen pääkaupungin ja Pietarin kulttuuriyhteydet olivat läheiset, ja Helsingissä esiintyi usein venäläisiä muusikkoja. Kapellimestari-säveltäjä Robert Kajanus (1856-1933), joka oli perustanut Helsingin Orkesteriyhdistyksen 1882 ja josta tuli myöhemmin Sibeliuksen musiikin innokkaimpia puolestapuhujia, ihaili suuresti Suomessa useaan otteeseen vierailutta Glazunovia. Helsingissä kuultiin lisäksi monien venäläissäveltäjien, mm. Anton Rubinsteinin, Kalinnin, Arenskin ja Rimski-Korsakovin musiikkia.

Tšaikovskin teokset olivat kiinnostaneet Sibelijusta ja vaikuttaneet häneen aina hänen nuoruuden aikaisista kamariteoksistaan lähtien – eli kuten Sibelius itse kirjoitti: "Tiedän kyllä, että siinä mieheessä on paljon samallaista [sic!] minunulla". Venäläissäveltäjän *Symphonie pathétique*, joka oli valmistunut vain niin vähän aikaisemmin kuin 1893, oli esitetty Helsingissä 1894 ja 1897. Vaikka Sibelius kielsi kuulleensa Borodinin ensimmäistä sinfoniaa (1862-67), joka oli esitetty Helsingissä vuoden 1896

lokakuussa, Borodinin ensimmäisen osan pääteemalla ja vastaavalla kohdalla Sibeliuksen sinfoniassa on hämmästyttävää samankaltaisuutta.

1890-luvun lopulla suuret musiikilliset muodot eivät enää olleet Sibeliukselle vieraita. Opiskelijavuosiinsa hän oli säveltänyt lukuisia suurimittaisia kamariteoksia kuten viulusonaatteja, jousikvartettoja ja pianokvintettoa. Vuonna 1892 hän oli saanut valmiiksi *Kullervon*, viisisäisen teoksen solisteille, kuorolle ja orkesterille, jota usein pidetään sinfoniana. Sitä olivat seuranneet sävelrunoelmat *En saga* (*Satu*; alkuperäisversio), *Lemminkäissarja* (alkuperäisversio) ja *Metsänhaltija*. Vuonna 1896 hän oli saanut valmiiksi yksinäytöksen oopperansa *Jungfrun i tornet* (*Neito tornissa*).

Kun Sibelius matkusti vuoden 1898 helmikuun lopulla yhdessä Aino-vaimonsa kanssa Berliiniin, hän leikitteli ajatuksella ohjelmallisen sinfonian säveltämisestä. Kuultuaan Berlioz'n *Fantastisen sinfonian* (*Symphonie fantastique*) hän kirjoitti luonnosvihkoonsa: "O santa inspiraatione! O santa deal!" Aino palasi Helsinkiin huhtikuun alussa, ja kuun lopulla Sibelius aloitti toden teolla työskentelyn sinfonian kimpusta – siitäkkin huolimatta, että kaikki ohjelmalliset päähänpistot saivat nyt jäädä syrjään. Vuoden 1898 keväällä Sibelius alkoi kyllästyä kaupunkielämään (ja kiusauksiin, joita hänellä ei ollut tapana vältellä) ja hän palasi Suomeen kesäkuun alussa.

Hän asui anoppinsa Elisabet Härmefeltn luona Lohjalla, jossa hän työskenteli ututterasti sinfoniansa parissa myöhyäisyksyyn asti. Sitten hän muutti – ilmeisen vastahakoisesti – takaisin Helsinkiin, Liisankadulle, jossa hän jakoi vuokra-asunnon veljensä Christianin, sisarensa Lindan sekä Ainin ja heidän kahden tyttärensä kanssa. Marraskuussa Aino synnytti kolmannen tyttären, Kirstin. Mutta Helsingissä Sibelius ei kyennyt, niin kuin ei Berliinissäkään, vastustamaan muodikaiden illanviettopaikojen (kuten hotellit Kampin tai kellarikruunun Königin ja Gamberlin) houkutuksia. Niinpä hän muuttikin pian Keravalle, jonne perhe seurasi häntä keväällä 1899. Siellä hän myös viimeisteli sinfoniansa.

Jean Sibeliuksen ensimmäinen sinfonia on klassisen

perinteen mukaisesti neliosainen. Se on kirjoitettu täydelle orkesterille, johon kuuluvat myös tuuba ja harppu. Kuten tavallista Sibeliuksen teoksissa, koko sinfonian temaatinen aineisto on hyvin yhtenäinen, vaikkakin hienovaraisella tavalla. Teos alkaa lavealla klarinetisoololla, jota säestävät ainoastaan patarummut (*Andante, ma non troppo*); tämä aihe, jota usein kutsutaan sinfonian motto-temaksi, sisältää sen tärkeimmän motiivisen aineiston. *Allegro energico*n itsevarma, rytmisesti tiukka pääteema on tonaalisesti kaksiselitteinen, sillä se leijailee G-duurin ja e-mollin välillä. Toinen ryhmä alkaa iloisella huilumotiivilla, joka on peräisin klarinetisoolosta. Osa on toteuttavinaan sonaattimuodon periaatteita, mutta tapa, jolla Sibelius sovittaa yhteen kehittelytaiteen lopun kertaustaitteen alkuun, on vain yksi esimerkiksi mahdollisesta tiivistämisestä, josta oli tuleva hänen myöhempien sinfonioidensa tunnusmerkki. Robert Layton kutsuu tätä osaa "sinfonisen yhtenäisajattelun voimannäytteeksi", joka pitää sisällään "romantiikan ajan täysiveristä retoriikkaa yhdistyneenä ilmaisukielen suoruuteen ja muotoilun taloudellisuuteen, jotka ovat hyvin tyypillisiä piirteitä klassiselta tyylikaudelta".

Toinen osa on eräänlainen rondo – tosin tämä nimi ei pysty selittämään sen tunnevalikoimaa tai tyyllillistä yhtenäisyyttä. Osa aloittaa rauhoittava, laulumainen teema (A), jota seuraa saman aiheen nouseva versio (B) sekä näennäisen fuugamainen fagotin aihe, joka viittaa selkeästi ensiosan klarinetisooloon. Seuraavaksi kuullaan pääteeman laskeva muunnelmä (C), ja kun soolosello on viittänyt alkuaineistoon (A1), saavuttan pastoraaliseen välikkeeseen, jonka käyrätorvet aloittavat *molto tranquillo* (D). Pääteema palaa voimistuneena ja saa rinnalleen uhkaavan pizzicatoäestyksen (A2), ja laskeva muunnelmä (C1) kerää lisää yllykettä kohti osan huipennusta (B1). Lopuksi musiikki tyyntyy rauhaisaksi, alun aineiston toisinnoksi (A3), *espressivo semplice*.

Scherzo alkaa vankalla, peruknermaisella rytmisellä tykytyksellä, mutta musiikin edetessä se muuttuu yhä nokeammaksi ja oikukkaammaksi, puupuhaltimien ja jousten osuksien yhdyntyessä pyörteen kiihkeydellä.

Triojakso on tyyneempi ja siinä voi kuulla kaikuja hitaan osan pastoraalisen välikkeen tunnelmasta. Osa päättyy scherzo-jakson lyhennettyyn kertaukseen.

Finaalin aloittaa jousten raskas toisinto ensimmäisen osan klarinetiteemasta, puupuhaltimien vastatessa hienovaraisesti kaiun lailla, vaikka tällä teemalla ei olekaan tärkeää sijaa tässä osassa. Pääteema on hyvin kiihkeä: osan musiikille on luonteenomaista "orkesteritekstuurin jännittävät yksityiskohdat, yllättävät ja voimakkaat dramaattiset vastakkainasettelut, sanonnan rajut ja mahtipontiset puuskat" (Robert Layton). Osa saa huipennuksensa orkesterin räjähtävissä soinnuissa – rytmi palauttaa mieleen ensiosan pääteeman. Vastakohtana myrskyisille tapahtumille on lavea, intohimoinen sivuaihe, joka ensiksi kuullaan viuluista, *cantabile ed espressivo* ja joka muistuttaa hitaan osan pääteemaa. Hurja *allegro molto* palaa ja saa jälleen huipennuksensa intohimoisissa soinnuissa. Kiihkeä sivuteema johtaa sinfonian suureen, romanttisen loisteliaaseen huipennukseen. Toisin kuin Tšaikovski, Sibelius välttää kiusauksen päättää sinfoniansa mottoteeman duurisävellä jaiseen voitonjuhlaan: mykistävän, traagisen koodan viimeinen henkäys on kaksi *pizzicato*-sointua, aivan kuin ensimmäisen osankin lopussa.

Ensimmäinen sinfonia oli Sibeliuksen säveltäjänuralla keskeinen teos. Hylkäämättä kuitenkaan sävelrunoelmia ohjelmallisemmin musiikin ilmaisukanavana, hän otti sinfoniassaan ratkaisevan askeleen pois siitä wagneriaanisesta maailmasta, joka oli vienut häntä mukanaan 1890-luvulla. Se oli myös pakottanut hänet ottamaan henkilökohtaisesti kantaa absoluuttiseen musiikkiin, siihen sinfoniseen traditioon, joka juontaa juurensa aina wieniläisklassikoihin asti. Siitä tulikin suuntaa-antava hänen sinfonikon-uralleen, josta oli tuleva niin alkuutaatuinen, että sen merkitys ja vaikutus ovat käymässä täysin ilmeisiksi vasta meidän päivinämme.

Sinfonia nro 2, D-duuri, opus 43

Kun Jean Sibelius oli johtanut *toisen sinfoniansa* kantaesityksen Helsingissä, Robert Kajanus kirjoitti *Hufvudsads-bladetin* hyvin harhaanjohtavan artikkelin. Siinä hän tulkitisi teoksen kuvaavan sitä, miten suomalaiset vastustavat

yhä hallitsemammiksi tulevia venäläisiä valtaaita – tai jopa sitä, miten suomalaiset saavuttavat mahdollisen voiton heistä. Tätä näkemystä pitivät sittemmin yllä sellaiset musiikkivaikuttajat kuin kapellimestari Georg Schnévoigt ja musiikkitehtailijä Ilmari Krohn, joka 1940-luvun puolivälissä kutsui teosta jopa ”vapautussinfoniaksi”.

Näillä kansallismielisillä tulkintoilla sinfoniasta – joiden todenperäisyyden säveltäjä jyrkästi kielsi – on hyvin vähän tekemistä Sibeliuksen säveltämisen aikaisten olosuhteiden kanssa. Helmikuussa 1901 hän oli yhdessä puolisonsa Ainin ja kahden tyttärensä kanssa Rapallossa, pienessä luoteis-italialaisessa rannikkokaupungissa lähellä Genovaa. Perhe asusti täysihoitolassa, mutta Sibelius itse vuokrasi työhuoneen erään signor Molfinon vuoristohuvilasta, jota ”ympäroi mitä mielenkiintoisin puutarha – kukkia ruusuja, kamelioita, mantelipuita, kaktuksia, agaveja, ribeksiä, magnolioita, syypressejä, viiniköynnöksiä, palmuja ja suuri paljous kukkia”. Sibeliusista innosti niin tämä idyllinen ympäristö kuin hänen mukaan matkalleen ottamansa kirjat, muiden muassa Adolph Törnerosin *Bref och dagboksanteckningar* (Kirjeitä ja päiväkirjamuistiinpanoja) ja Henri-Frédéric Amielin *Journal intime* (Uneksijan päiväkirja). Niinpä hän luonnostelikin huvilassa monia tulevien teostensa musiikillisia aiheita.

Helmikuun yhdenentoista hän vertaili mielessään vuoristohuvilaa lumotun puutarhan ympäröimään Don Juanin palatsiin ja kirjoiti seuraavat rivit: ”Don Juan. Istun linnassani hämärissä, vieras astuu sisään. Kysyn monta kertaa, kuka hän on. – Ei vastausta. Yritän huvittaa häntä. Hän pysyy jua mykkänä. Vihdoin vieras alkaa laulaa. Silloin Don Juan huomaa kuka siinä on – kuolema.”

Viereen hän kirjoitti teeman, josta oli tuleva *toisen sinfonian* hitaan osan pääteema. Tässä vaiheessa hän tosin kuvitteli sen päättyvän osaksi Don Juanin perustuvaa hanketta, nimeltään ”Juhla” (neljä sävelrunoelmaa orkesterille).

Italian-matka oli kuitenkin Sibeliukselle kaikkea muuta kuin onnellista aikaa, vaikka se kieltämättä kiihotti hänen luovuuttaan. Hänen taloudellinen tilansa aiheutti, kuten tavallista, huolia, ja hänen tyttärensä Ruth sairastui

lavantautiin. Muiden muassa nämä syyt aiheuttivat avioliittokriisin, ja maaliskuussa Sibelius karkasi varoittamatta Roomaan. Siellä hän vuokrasi huoneen ja pystyi säveltämään ahkerasti jonkin aikaa. Aino ja tytöt jäivät Rapalloon.

Kotimatallaan Suomeen Sibeliuksen perhe käväisi ensin Firenzeen, jossa säveltäjä mietti Danten *Divina Commedien* erään jakson säveltämistä: hän luonnosteli aiheen, jota hän kutsui nimellä ”Christus” (”Kristus”; siitä oli sittemmin tuleva sinfonian hitaan osan toinen teema, *andante sostenuto*, jaetut jouset, *ppp*). Sitten matka jatkui Wieniin ja Prahaan. Suomeen saavuttiin toukokuussa, mutta Sibelius oli pian taas lähdössä, ensin Berliiniin ja sitten Heidelbergiin, jossa hän johti *Tuonelan joutsenen* ja *Lemminkäisen paluun kotiin*teoksille Heidelbergin musiikkijuhliilla kesäkuun neljäntenä.

Suuren osan kesästään Sibelius vietti anoppinsa Elisabeth Järnefeltin maatilalla Lohjalla, jossa hän hylkäsi ajatuksensa Danten tekstiin pohjautuvasta sinfonisesta runosta. Sinfonia näyttää olleen miltei valmis marraskuussa, mutta säveltäjä ryhtyi mittaviin muutostöihin, minkä takia kantaesitystä piti siirtää. Vuoden 1902 maaliskuun kahdeksantena Sibelius kohotti viimein tahtipaukensa Helsingin yliopiston juhlasalissa johtaakseen *toisen sinfoniansa* ensimmäisen kerran. Samassa konsertissa hän johti myös kahden muun tuoreen teoksen, *A-molli-alkusoi-ton* sekä naisäänille ja orkesterille kirjoitetun *Impromptun* kantaesityksen. Ohjelma uusittiin maaliskuun 10., 14. ja 16. päivä – kaikki konsertit olivat loppuunmyytyjä, mikä oli ennenkuulumaton menestys uudelle suomalaiselle orkesterimusiikille. Sibelius omisti toisen sinfoniansa ystäväilleen ja tukijalleen Axel Carpelanille, joka oli pitänyt säännöllisesti yhteyttä säveltäjään vuodesta 1900 ja joka antoi hänelle paitsi koko joukon ehdotuksia uusista sävellyksistä, niin myös kosolti innoitusta – aina siihen asti, kun hän kuoli maaliskuussa 1919.

Toisessa sinfoniansa venäläisvaikutteet eivät enää tunnu niin vahvoilta kuin ensimmäisessä *sinfoniassa*. Vaikka *toisen sinfonian* pituus ja sen tunneasteikon laajuus vastaavat hyvinkin myöhäisromantiikan tyylikauden vaati-

muksia, itse teemojen luonne osoittaa etenkin ensimmäisessä osassa selvästi jo kohti keveyttä ja klassisismia tyylillä. Sinfonian sävellaji on valoisia D-duuri, jonka säveltäjä mielsi keltaisen väriseksi. Monet huomioijat ovat kuulleet teoksessa myös Ludwig van Beethovenin sinfonioiden henkeä.

Ensiosan kiinteää rakennelmaa on ylistetty vuolaasti, mutta vaikka monet musiikkitieteilijät tulkitsivat sen sonaattimuotoiseksi, heidän analyysinsä sen rakenteesta vaihtelevat hyvin paljon. Eli kuten Robert Layton on kommentoinut: "Monet aiheista näyttävät kuuluvan yhteen tai kasvavan yhteisesti siemenestä, vaikkakin hyvin tarkkaan tutkittaessa niiden suhde on epämääräisempi ja vaikeammin määriteltävä".

Ensiosasta erottuu kaksi huomattavinta teemalajia, jotka palaavat myöhemmissä osissa. Ensimmäinen niistä on kolmen nuotin kuvio, joka nousee tai laskee asteittain; tästä ovat esimerkkeinä alun jousiaihe ja seuraava puupuhallinten teema. Toisen, vastakkaisen teemalajin tunnuspiire on pitkä alkunuotti, jota usein seuraa hidas (nuotinetu) korukuvio tai trilli sekä alaspäinen kvintti-intervalli. Se kekseliäisyyt, jolla nämä teemat on liitetty yhteen, on erinomainen käytännön esimerkki siitä, mitä Sibelius myöhemmin kuvasi sinfonian olemukseksi (vuonna 1907 Mahlerille valmistellessaan kolmatta sinfoniaansa): hän kertoi ihailevansa sen "syvää logiikkaa, joka tuo kaikkien aiheiden välille sisäisen sieten".

Rapsodisempi hidas osa alkaa epätavallisella kontrabassojen ja sellojen *pizzicato*-jaksoilla, jonka kapellimestari Sir Thomas Beecham kerran tuns "kiemurtelevan orkesterin matalimpien ulottuvuuksien läpi kuin sydämallinen heisimato". Aivan kuin myöhemmässä sävelrunoelmassaan *Oinen ratsastus ja auringonnousu*, Sibelius viivästyttää pääteeman ("Kuolema") esiintymistä; tässä se kuullaan viimein fagottien oktaavikulkuna. Kun tempo kasvaa *poco allegroon*, viulut esittelevät rosoisen motiivin, joka myöhemmin anastaa itselleen merkittävän aseman. Musiikki kohoa ja jylisevään, vaskivoittoiseen huipnukseen, jonka jälkeen rosoinen viulumotiivi muuntuu äkisti ja maagisesti aineettomaksi toiseksi teemaksi, ensin

lyydisessä Fis-duurissa – tämä on aihe, joka oli alunperin saanut Sibeliukselta nimen "Kristus". Kaksi pääteemaa taistelevat edettäessä kohti osan loppua, jolloin "Kuolema" ilmeisesti saavuttaa voittonsa.

Scherzo-osan (*Vivacissimo*) navakat myrskytuulet puhaltavat hitaan osan romanttistyylliset hämähäkinverkot mennessään. Tätä osaa musiikkitieteilijä Veijo Murtomäki on kuvannut Sibeliuksen "kaikkein beethovenmaismiksi keksinnöiksi". Tämän erittäin virtuoosien osan tarmokkaan virtauksen katkaisevat patarumpujen viisi erillistä iskuu, jotka saattavat alkuun pastoraalisen trion, *lento e suave*. Sen aloittaa oboesoolo, joka on säveltäjälle hyvin tyypillinen: toistuva aloitussävel, laskeva kvintti ja trioli säkeen loppula paljastavat tämän teeman kuuluvaksi jälkimmäiseen aiemmin kerrotuista päätytyistä. Sekä scherzo että triot kerrataan ja triosta kasvanut siltajakso johdattaa ilman katkoa teoksen viimeiseen osaan.

Sonaattimuotoisen finaalin pääteema täyttää kaikki suosituksi tuleminen edellytykset, sillä se on yksinkertainen, helppo muistaa, vaikutukseltaan sankarillinen sekä ylenpalttisesti soitinnettu (kiihkoisat jouset, säteilevät trumpetit, täyteläiset käyrätorvet sekä sinnikkäästi takalalla pysyvälevä pusuunoiden uhkaava rytminen motiivi). Toinen teema on hillitympi: jousten ostinaton toistuvien asteikkojaksojen yli kuullaan suomalaisen kansanmusiikin mieleen tuova valittava teema. Säveltäjän Aino-vaimon mukaan tämä teema oli alunperin sävelletty hänen sisarensa, Sibeliuksen kälyn, itse päivänsä päättäneen Elli Järnefeltin muistoksi. Kehittelyjaksossa on tiukan kontrapunktiona, ja kertausjakso johdattaa armostomasti kohti intohimoista loppuhuipennusta ja voitonriemuista koodaa – jonka teema oli ilmeisesti syntynyt kesäkuussa 1899 taideemaalari Akseli Gallen-Kallelan (1865-1931) Ruovedellä sijaitsevan ekskoittisen erämaa-ateljeekodin musiikilliseksi kuvaksi.

Sinfonia nro 3, C-duuri, opus 52

Sibeliuksen kolmannen sinfonian aloittava tiivis, säännöllinen, rytmisesti kurinalainen sellojen ja kontrabassojen teema määrittää koko teoksen ilmapiirin: sinfoniassa ro-

manttinen rehevyys saa tehdä tietä säästeliäämmälle, tiuquemalle, ”klassisemmalla” tyylillä – ei kuitenkaan uusklassiselle, pastissimaiselle lajityypille, vaan jollekin, joka on lähempänä käsitettä ”junge Klassizität” (”nuori klassistisuus”, joka halusi erottautua 1800-luvun ohjelmallisista pyrkimyksistä lähentymällä Bachin ja Mozartin melodista ja absoluuttista musiikkia), jonka tunnetuin edustaja oli Sibeliuksen ystävä Ferruccio Busoni. *Kolmannen sinfonian* orkesterissa ei ole tuubaa eikä harppua, ja vaskipuhaltimiakin käytetään säästeliäästi.

Sibelius sanoi itse: ”Mielestäni Mozartin allegro on sinfonian osan täydellisin esikuva. Ajatelkaa sen ihmeellistä yhtenäisyyttä ja kokonaisuutta! Se on kuin keskeytymätön virta, jossa mikään ei ole silmiinpistävää eikä vaikutta häiritsevästi muuhun.” *Kolmannen sinfonian* sonaattimuotoinen ensiosa kuvastaa tätä uskomusta täydellisesti. Alkuteema sinnikkäine kuudestoistaosakulkuineen rakentuu kohti käyrätorvien huipennusta. Toinenkin teema on ensimmäisen tavoin uskottu aluksi selloille: se on jossakin määrin johdettu käyrätorvihuipennuksesta ja on laveampi ja laulavampi, vaikka säilyttäkin taustallaan tasaisen rytmisen pulssin. Vasta aivan esittelyjakson lopussa perustempo muuttuu (mystinen *tranquillo*-jakso, *ppp*). Kehittelyjaksoon ilmaantuvat jousten liikkuvat kuudestoistaosanuotit. Kertausjakson koittaessa puupuhaltimet ottavat käyttöönsä toisen teeman säikeitä – selkeimmin pitkässä fagottisoossa, joka ennakoii fagotin valittavaa episodina *viidennen sinfonian* ensiosan kehittelyjaksossa. Kertaus on peittelemätön ja energinen. Hymnimäisessä koodassa kuullaan esittelyjakson lopulla, juuri ennen *tranquillo*-jaksoa, tavattua aineistoa vapaasti kehitynä.

Sibeliuksen hyväntekijän Axel Carpelanin mielestä toinen os ”vaikutti ihmeellisesti, kuin lapsen rukous, kuin *Ystävä sä lapsien*”, mutta tämän näennäisesti yksinkertaisen osan julkisivun takana voi aistia lämmintä hienovaraisuutta. Muodollisesti osa on rondo (vaikkakin jotkut musiikkietiteilijät kokevat sen mieluummin teemaksi ja variaatioiksi), joka hyödyntää nokkelasti rinnakaisten 6/4- ja 3/2-tahtilajien, rytmistä vuorovaikutusta. Hiljaisen, miettiellään pääteeman esittelevät terseittäin kulkevat

huilut, minkä jälkeen se siirtyy klarineteille ja lopuksi ensivioluille. Jaettujen sellojen ensimmäinen jakso, jolle puupuhaltimet vastaavat, on tunteikas ja kaihoisa. Kun pääteema palaa, se on saanut säestyksekseen jousten pizzicatot, jotka tasoitavat tietä huihkasen nopeammalle toiselle jaksolle. Sen hermostuneisuuden lievittää viimein itsevarmana ja päättäväisin askelin palaava pääteema. Ensijakson lyhyt muistuma luo osalle vakaan päätöksen.

Sinfonian päätösosa yhdistää perinteiset yhteensoittajan finaalin elementit yhdessä osassa. Samanlaista yhteensulautusmenetelmää Sibelius käyttää sittemmin *viidennen sinfonian* ensiosassa, ja kehittää sen äärimmillään yksiosaisessa *seitsemässä sinfoniassa*. Säveltäjä kutsui itse *kolmannen sinfoniansa* finaalia ”ajatuksen kristallisoitumiseksi kaokuksesta”. Aluksi hän esittelee useita motiveja, joiden joukossa on lyhyt muistuma hitaan osan pääteemasta. Sitten hän heittelee teemasirpaleita ympäriinsä, kutoo ne taas yhteen ja nostattaa ne raivokkaaksi huipennukseksi. Mutta tämä ”ajatuksen kristallisoimisen” yritys epäonnistuu ja musiikki katoaa takaisin myrskyisään rauhattomuuteen. Lopulta sumu hälvenee ja lavea marssi-teema työntyy esiin selloista, ensin epäroiden ja sitten itsevarmasti, *a tempo*, *con energia*. Tämä teema – joka on kuultu paljon aiemmin samassa osassa ja joka on kehittynyt ensin huomaamattomasti esiintyneestä pienempisestä, alaspäisestä motiivista – hallitsee sinfonian loppua, kasvaaen tehoaan koko ajan kohti valtavaa, mutta näennäisen väijäämätöntä C-duuri-huipennusta.

Kolmas sinfonia työllisti Sibeliusa hyvin kauan. Syyskuun 24. päivänä vuonna 1904, vain kolme päivää ennen muuttoa vastavalmistuneeseen Järvenpään Aino-laan, hän mainitsi kirjeessään Axel Carpelanille aloitta-neensa juuri sinfonian kirjoittamisen. Selvästikään hän ei tässä vaiheessa päässyt kovin pitkälle sävellystyössä. Muutaman vuoden kuluessa joukko tärkeitä teoksia astui sinfonian edelle, ensin viulukonserton lopullinen versio ja sitten *Mæterlinckin Pelléas ja Mélisande* -näytelmän sekä *Procopén Belsazarin pitojen* musiikki, pianosarja *Kyllikki*, opuksen 50 kuusi laulua saksankielisiin sanoihin, isänmaallinen kantaatti *Vapautettu kuningatar* sekä sinfoninen

fantasia *Pohjolan tytär*. Sibelius allekirjoitti uuden kustantajan, berliiniläisen Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlungin johtajan Robert Lienau'n kanssa sopimuksen, joka lisäsi hänen paineitaan tehdä suuria sävellyksiä säännöllisesti – peräti neljä vuodessa.

Maaliskuun ensimmäisenä 1906 Sibelius kirjoitti Carpelanille sinfonian olevan miltei valmis. Hän oli lupautunut johtamaan sen Lontoon Royal Philharmonic Society'n konsertissa keväällä 1907. Suunniteltua kantaesitystä täytyi kuitenkin siirtää ja teoksen säveltäminen jatkuikin vasta syyskuussa. Viime silauksen sinfonian finaali sai kuitenkin ilmeisesti vasta juuri ennen kantaesitystä, jonka Sibelius johti 25. syyskuuta 1907 yliopiston juhlasalissa Helsingissä. Samassa konsertissa esitettiin myös *Pohjolan tytär* sekä sarja näytelmästä *Belsazarin pido*.

Suurimman vaikutuksen konsertin teoksista teki se, joka tyylillisesti oli lähimpänä Sibeliuksen viimeisimmän kymmenvuotiskauden sävellyksiä: dramaattinen ja kiehtova sinfoninen fantasia *Pohjolan tytär*. Hillitympi *kolmas sinfonia* ei jättänyt yhtä myönteistä vaikutelmaa. Cecil Gray kutsui Sibelius kirjassaan vuonna 1931 *kolmatta sinfoniaa* "kahdessa ensimmäisessä esimerkissä [sinfoniassa: kääntäjän huom.] esiintyvän sinfonisen muusan laihdutus-hoidon, rasvaimun ja hänen jorjseenkin runsaiden muotojensa suoritusmenetelmäksi". *Kolmas sinfonia* edustaa hyvin Sibeliuksen omaa kääntymistä romanttisesta tyylistä kohti suurempaa selkeyttä sekä muodon ja soinnin säästeliäisyyttä (mikä käy ilmi myös *Voces intima* -jousikvartetista, opus 58:n kymmenestä pianokappaleesta sekä sinfonisesta runosta *Öinen ratsastus ja auringonnousu*), ja siksi se onkin kaukana esimerkiksi sellaisista saman ajan teoksista kuin Skrjabinin *Le Poème de l'ecstase* (*Hurmion runoelma*, 1905-08) tai Mahlerin *kahdeksannen sinfonian* (1906-07) mahtavuudesta. Tämä saattanee selittää sen, miten *kolmas sinfonia* laiminlyötiin vuosien mittaan orkesterien konserttiohjelmistoissa – jotkut pitivät sitä "vähäpätöisenä" ja "siirtymävaiheen teoksena", toiset taas käsittivät sen kokonaan väärin tai eivät pitäneet siitä lainkaan. *Kolmas* oli Sibeliuksen sinfonioista ainoa, jota Herbert von Karajan ei koskaan levyttänyt ja esimerkiksi Eugene

Ormándy myönsi, ettei ymmärtänyt teosta. Niinpä ainoa kaupallinen levytys siitä olikin vuosikaudet Robert Kajanusen uraauurtava ja näkemyksellinen versio, jonka hän teki London Symphony Orchestra'n kanssa kesäkuussa 1932.

Sibelius omisti *kolmannen sinfoniansa* englantilaiselle säveltäjälle, kapellimestarille ja musiikkikasvattajalle Sir Granville Bantockille (1868-1946), joka oli yksi hänen musiikkinsa varhaisimmista puolestapuhujista Englannissa.

Sinfonia nro 4, a-molli, opus 63

"Sinfoniahan ei ole 'sävellyskappale' tavallisessa mielessä. Se on pikemminkin uskontunnustus elämän eri vaiheissa", kirjoitti Sibelius päiväkirjaansa marraskuun viidentenä vuonna 1910. Yli vuotta aiemmin, vuoden 1909 syyskuun lopulla, hän oli matkustanut Kolille, Pohjois-Karjalaan, seuranaan lankansa, taideemaalari Eero Järnefelt, jolle hän oli omistava *neljännen sinfoniansa*. Kaukainen Koli "vuoren" ja Pielisjärven rantojen vaaramaiset tarjosivat hänelle ainutlaatuisen tilaisuuden tutkiskella elämänsä ja työtään. Hän pohti vuoden 1908 kurkkuleikkauksaan, joka oli johtanut (ainakin väliaikaisesti) täydelliseen piddättäytymiseen sikareista ja alkoholista, sekä aina vain kasaantuvia velkojaan. Häntä mietittyä myös hänen saavuttamansa keskeinen asema maansa musiikkielämässä sekä se arvonanto, jota hän sai kokea nuoremmita kollegoiltaan, erityisesti Kuulalta, Madetojalta ja Melartinilta, sekä ystäviltään, erityisesti kulttuurihenkilöiltä kuten taideemaalari Pekka Haloselta ja kirjailija Juhani Aholta. Viimeksi mainitut asuivat molemmat lähellä hänen omaa huvilaansa Ainolaa Järvenpäässä, jonne perhe oli muuttanut vuoden 1904 lopulla. Myöhemmin Sibelius kirjoitti päiväkirjaansa: "Kolilla! Yksi elämäni suurimmista kokemuksista. Suunnitelmia. 'La Montagne'!" Saman vuoden 1909 joulun aikoihin Sibeliuksen päiväkirja paljastaa, että hän oli alkanut kokeilla *neljännen sinfonian* motiivien kanssa. Katkelma hänen ystävänsä ja tukijansa Axel Carpelanin kirjeestä viittaa selvästi sinfonian ja Kolin-matkan yhteyteen: "– mitä soittit minulle 'Vuoresta' ja 'Vaeltajan ajatuksista' on varmaan valtavinta mitä olen sinulta kuul-

lut. Saanko kokea sinfonian soivassa orkesteriasussa?"

Jeän Sibelius työskenteli neljännen sinfoniansa kimpussa vuoden 1909 joulukuusta huhtikuuhun 1911, mutta hän joutui uhraamaan tarmoaan myös muille asioille. Maaliskuussa 1910 hän kävi Helsingissä useita kertoja yrittääkseen ratkaista epätoivoiset talousongelmansa ("Raha-asiat ovat minulle kuin klosetitssä käynti, välttämätön paha", hän oli huomauttanut edellisenä vuonna) jotka kuitenkin helpottuivat lopulta ainakin hieman, kun Axel Carpelanin onnistui serkkunsa Torin kanssa ja vaikutusvaltaisten kulttuuripersoonien kera saamaan hankituksi lahjoituksia ja lainojen takauksia liike-elämän merkkihenkilöiltä. Myös seuraelämän velvollisuudet vaativat veronsa: esimerkiksi toukokuussa Sibelius matkusti Viipuriin tapaamaan Rosa Newmarchia (1857-1940), englantilaista musiikkikirjailijaa, jonka kanssa hän oli ollut kirjeenvaihdossa vuosikaudet. Yhdessä he matkasivat Imatralle ja Helsinkiin, ja Newmarch kävi myös Ainolassa.

Sibeliusta ei tehnyt levottomaksi pelkästään elämisen käytännön ongelmat. Myös musiikilliset urakat, niin uudet kuin vanhemmatkin, vaativat hänen huomiotaan. Vuoden 1910 helmikuussa hän viimeisteli lyhyen sävelrunoelman nimeltään *Dryadi*, päätti *In memoriam* -nimisen surumarssin muokkauksen maaliskuussa ja kirjoitti opuksen 61 kahdeksan laulua heinäkuussa. Elokuun alussa hän vietti viikon Järvön saarella, Suomen etelärannikon tuntumassa, minkä jälkeen hän työskenteli syyskuun loppuun asti pelkästään sinfonian parissa. Työn katkaisivat *Tulen synti* -kantaatin muokkaus sekä vierailu Christianiassa (nykyinen Oslo) ja Berliinissä. Palattuaan Järvenpään hän ryhtyi jälleen sinfoniatyöhön ja edistyikin siinä hyvin, mikä kuitenkin vaati pidättäytymistä niin Glazunovin kuin Faurén konserteista Helsingissä.

Marraskuun alussa hän tapasi sopraano Aino Acktén (1876-1944) keskustellakseen seuraavan vuoden helmikuulle suunnitellusta konserttikierueesta Saksaan, Itävaltaan ja Tšekkoslovakiaan. Tuolloin syntyi ajatus säveltää kiertuetta varten Edgar Allan Poen runo *Korppi* orkesterilauluksi. Marraskuussa Sibelius työskentelikin sekä sinfonian että laulun kimpussa, mutta löysi silti aikaa käydä

katsomassa puolisoaan Ainoa, joka oli joutunut sairaalaan hoitoon Helsinkiin nivelerumaan takia. Joulukuun alussa hän oivalsi, ettei pystyisi saamaan *Korppi*-laulua valmiiksi ajoissa, joten hän joutui näin pidättäytymään Acktén toiveen täyttämisestä. Aso lauluun aiottua musiikkimateriaalista hakeutui kuitenkin sinfonian finaaliin.

Vuoden 1911 alussa Sibelius vietti jonkin aikaa Helsingissä, mutta hän ei näytä edistyneen mainittavasti sinfoniansa kanssa ennen helmikuista lähtöään menestyksekkäälle kapellimestarivierailulle Ruotsiin ja Latviaan, konserttikaupunkina Göteborg, Riika ja Mitau. Saavuttuaan takaisin hänen ensimmäinen tehtävänsä oli saada aikaan kaksi uutta, lyhyttä osaa, *Canzonetta* ja *Valse romantique*, lankonsa Arvid Järnefeltin *Kuolema*-näytelmän uusintaensi-iltaan Kansallisteatterissa. Maaliskuussa hän kuitenkin pystyi palamaan sinfoniaan, ja huhtikuun toisena päivänä hän kirjoitti päiväkirjaansa: "Sinfonia 'valmis'. *Lacta alea est!* Pakko! Vaatii paljon miehekkyyttä katsoa elämää suoraan silmiin. Niinpä siis!" Sibelius johti itse neljännen sinfoniansa kantaesityksen Helsingissä, yliopiston juhlasalissa seuraavana päivänä, huhtikuun kolmantena 1911. Huhtikuun lopulla hän teki teokseen vielä muutamia muutoksia ennen kuin hän lähetti lopullisen partituurin kustantajalleen Breitkopf & Härtelille 20. päivänä toukokuuta.

Neljännen sinfonian musiikillinen aineisto on äärimmäisen tiivis ja keskittetty. Vaikka Sibelius soittini teoksen suurelle orkesterille, hän käytti sitä niin taloudellisesti, että sinfoniaa on usein verrattu kamarimusiikkiin. Teoksen musiikkia hallitsee tritonus-intervalli, *diabolus in musica*, joka kuullaan ensimmäisen kerran alakuloissa avaus- ja tahteuissa, c–d–fis–e, joiden Sibeliuksen itsensä mukaan tulisi soida "kovina kuin kohtalo". Hitaan ensimmäisen osan pääteema esiintyy ensikerran soolosoitellolla, joka vaikuttaa a-molli-sävellajin (yhdessä luonnoksista teema on saanut nimen "Marche élégiaque"). Toinen ryhmä, joka on fis-keskeinen, alkaa voimallisilla vaskiorkeilla.

Kehitytyksessä alkaa musiikkila, joka on tonaalisesti Sibeliuksen moniselitteisimpiä. Sitä seuraavat puupuhaltimien nousevat kuviot, jotka jättävät taakseen jousten kuhisevan taustaverhon. Kertaus, jonka aloittavat korkealla

liikkuvat viulut ja jo toisessa ryhmässä kuullut vaskien soinnut, on lyhennetty.

Sinfonian toiseksi osaksi on Sibelius kirjoittanut scherzon, *allegro molto vivace*. Sen leikkisä, tanssillinen, 3/4-tahtilajissa etenevä oboemelodia saa vastauksekseen viulujen päällekkäin asetetut kohoavat kvarttihiipyt, kuin ennakkoiden viidennen *sinfonian* avauksen käyrätorvisignaaleja. Musiikki rientää halki useiden eri-ilmesten jaksojen, mutta koko scherzon ilmeinen hyväntahtoisuus paljastuu raa'aksi petokseksi, kun tempo puolittuu: "Seuraavassa *Doppio più lento* -taiteessa hän ikään kuin repii rikki verhon ja paljastaa äkkiä ne tuskaiset syöverit, joista tritonusjännitteet ovat peräisin" (Erik Tawaststjerna). Jotkut arvostelijat näkevät tämän osan muodon scherzoksi, jota seuraa trio (*Doppio più lento*) ja lopulta pienempi vihjaus (ainoastaan kuusi tahtia) scherzon kertauksesta. Toiset näkevät *doppio più lento* -jakson niin erilaiseksi kuin alun aineiston, että heidän mielestään se on parempi tulkita synnäksi epilogiksi.

Kolmas osa, *Il tempo largo*, on hyvä esimerkki Sibeliuksen tavasta käyttää muodollisia kehityskulkuja, joihin teemojen sisäinen olemus vaikuttaa niin paljon, että viralliset yritykset analysoida niitä ovat käytännöllisesti katsoen tarpeettomia. Kuitenkin musiikki löytää tiensä kohti laveaa, kohoavan koraalimaista teemaa, joka kuullaan ensin käyrätorvien kahden tahdin säkeenä. Tämän osan melodiset piirteet ja rytmit ovat läheisesti sidoksissa vuoden 1909 huhtikuussa valmistuneen *Voces intima* -jousikvartetton, opus 56, hitaaseen osaan. Hän olikin itse asiassa luonostellut kummankin teeman, jotka sittemmin päätyivät näiden hitaiden osien pääteemoiksi, samalle paperipalalle, jousivartetille kirjoitettuna. (Tätä lukuunottamatta ei kuitenkaan ole muita todisteita, jotka tukisivat Harold Johnsonin ehdotusta, että koko *neljäs sinfonia* olisi alunperin suunniteltu jousikvartetoksi.) Koraalimainen teema on täten varhaisempi kuin suurin osa muusta aineistosta, sillä Sibelius keksi sen jo ennen Kolin-matkaansa. Tämä *neljännen sinfonian* osa soitettiin Sibeliuksen hautajaisissa *In memoriam* -surumarssin, *Myrsky*-musiikin osien ja *Tuonelan joutsenen* kanssa.

Sinfonian finaali, *allegro*, on muodollisesti sonaattirondo. Se alkaa kirkkaasti ja huolettomasti hitaan osan loppupuolelta johdetulla nousevalle aiheella. Toisen ryhmän nousevat puupuhallinkuviot (Es-duurissa, vastoin jousten A-duuria – toisistaan tritonuksen päässä olevien sävel-lajien epämukavalla kuulostava rinnakkaisasettelu tavannukaisemmalta tuntuval toonika-dominantti-suhteeseen) liittyvät läheisesti ensimmäisen osan kertaus-jaksossa esiintyvään motiiviin. Näiden loppuun Sibelius liittää "riipuksen", laskeutuvan septimin; molemmat aiheet palaavat uudestaan koodassa. Vaikkakin Sibelius käyttää yhä orkesteriaan säästeliäästi, antaen soolosellolle, -viululle ja -klarinetille omat osuutensa, hän ottaa tässä osassa mukaan myös kellopelin (*glockenspiel*), mikä on sittemmin aiheutunut myös hämminkiä. Kun Sibeliuksen käsikirjoituspartituurissa lukee "*Stahlstäbe*" (joka viittaa kellopeliin), painettu laitos ilmoittaa tarvittavaksi soitinta nimeltä "*Glocken*" (putkikellot). Sibelius on todistettavasti halunnut käytettäväksi kellopeliä, sillä hänen mielestään putkikellojen ääni oli liian "orientaalinen". Käyrätorvien koraaliteema, sitä säestävä jousten keinuva ostinato (joka kuulostaa miltei nopealta, tasaiselta hengitykseltä) ja siitä seuraava synkopoitu kromaattinen katkelma ovat kaikki peräisin *Korppi*-laulun luonnoksista ja niillä on tärkeä asema loppuhuipennuksessa, samoin kuin lohduttomassa koodassa, jossa motiivit toisista ryhmästä muistuttavat jo taakse jääneestä ristiiridasta. Sinfonia ei loppu tragediaan, vaan alistumisen tunteeseen, jota kuvaavat toistuvat, puoli-voimakkaasti soivat a-molli-soinnut.

Sibelius luonnehti itse *neljättä sinfoniaansa* näin: "Se on kuin vastalaule meidän päiviemme sävellyksille. Siinä ei todellakaan ole hitustakaan sirkusta." Se on kaikkein tärkein teos Sibeliuksen säveltäjänuran siltä jaksolta, jolloin hän kirjoitti sarjan tutkivia, etupäässä karuja ja koruttomia sävellyksiä, esimerkiksi sävelnuoruelmat *Dryadi* ja *Bardi*, orkesterilaulun *Luonnotar*, kolme pianosonatiinia, *Voces intima* -jousikvartetton ja musiikin Lybeckin näytelmään *Ödlan* (*Sisilisko*).

Sinfonia sai kantaesityksen yleisöltä hämmennyteen vastaanoton. Myös kriitikot olivat ällistyneitä. Heikki

Klemetti, kuoronjohtaja ja yksi Suomen musiikkielämän voimamiehistä, kirjoitti *Sävelteetäressä*: ”Kaikki oli kummaa. Omituiset, läpinäkyvät olennot liihottelevat sinne tänne, puheen meille jotakin, jota emme ymmärrä.” Evert Katila kirjoitti hieman myöhemmin *Undessa Suomessa*, että sinfonia oli ”jyrkkä wastalause nykyaikaista säveltämistä vastaan – uusista uusinta musiikkia –.”

Aluksi sinfonia ei aina saanut myönteistä vastakaikua – Göteborgissa sille jopa viheltettiin Stenhammarin johdettua sen vuonna 1913. Nykyään sen syvällisyyttä ja maailmanlaajuista merkitystä ei enää voi asettaa kyseenalaiseksi, ja sen erityisasema Sibeliuksen tuotannossa on kiistaton. Säveltäjän vävy, kapellimestari Jussi Jalas on todennut, että ”Meille suomalaisille musiikolliset Sibeliuksen *neljäs sinfonia* on kuin Raamattu. Me lähestymme sitä suurella kunnioituksella ja hartaudella. Tässä teoksessa Sibelius oli nähnyt elämän ristiriitaisuuden pohjaton tragediaan ja tuonut sen esiin rohkeasti, uusin keinoin ja uudella sävelkielellä.”

Sinfonia nro 5, Es-duuri, opus 82

Viides sinfonia ei ollut suinkaan ainoa Sibeliuksen suurista teoksista, joita hän korjasi perusteellisesti – näinhan hän toimi esimerkiksi myös *Sadun* (*En saga*; 1892, uusittu 1902) ja *viulukonserton* (1903-04, uusittu 1905) kanssa. *Viides* on kuitenkin ainoa hänen sinfoniaistaan, josta vertailtavia laitoksia on enemmän kuin yksi. *Viides sinfonia* kuultiin ensikerran vuonna 1915, jolloin se oli neliosainen. Sibelius ei ollut tyytyväinen teokseen, ja uusittu, kolmiosainen versio esitettiin vuonna 1916. Sekään ei kuitenkaan saanut säveltäjää vakuuttuneeksi, ja viimeinen ja nykyään tavallisesti kuultava laitos valmistui vuonna 1919. Näiden selkeiden tosiasioden takaa paljastuu kiehtova tarina suunnattoman suuresta taiteellisesta taistelusta – jota Sibelius itse on nimittänyt ”painaksi Jumalan kanssa”.

Säästyneistä luonnoksista käy selvästi ilmi, että Sibelius kirjoitti *viidettä* ja *kuudetta sinfoniaansa* samanaikaisesti. Palattuaan juuri voitokkaalta Yhdysvaltain-vierailultaan, jota varten hän oli kirjoittanut sävelrunoelmansa *Aallottaret*, hän aloitti myöhäiskesästä 1914 työskentelyn

sinfonioiden teemojen kimpussa. Venäjän tsaarin sortoimet olivat juuri tuolloin tiukimmillaan Suomessa; sitä paitsi ensimmäisen maailmansodan puhkeamisen jälkeen Suomi jäi eristyksiin muusta Euroopasta, mikä teki Sibeliusen yhteydenpidon saksalaisen kustantajansa Breitkopf & Härtelin kanssa aina vain vaikeammaksi. Niinpä hänelle oli tärkeätä säveltää sotavuosina paljon pikkukappaleita, joita pystyi helposti myymään paikallisille kustantajille.

Tuolloin Sibelius tuli myös miettinyeksi vakavasti omaa asemaansa ja tavoitteitaan säveltäjänä. Sellaisten säveltäjien kuin Stravinskyn ja Schönbergin uusimpien, radikaalien teosten ilmestyttyä (Sibelius kuuli useita uusia sävellyksiä, muiden muassa joitakin Schönbergin teoksia Berliinissä vuoden 1914 tammikuussa) hän ei enää voinutkaan katsoa kuuluvansa modernismin etujoukkoon. Sen sijaan hän kamppaili löytääkseen uuden suunnan sinfoniselle ajattelulle, jossa sisältö määräisi muodon samalla kun yhteys traditioon pysyisi riittävässä määrin mielessä. Tällaista musiikkia niin esittäjät kuin kuulijatkin olisivat hänen ajatustensa mukaan voinleet omaksua helpommin. Sibeliukselle tämä uudelleenarviointi oli alitajuista, intuitiivista, mikä auttaakin selittämään sen, miksi häneltä kesti niin kauan löytää *viidennelle sinfonialle* sen lopullinen muoto. Hän hylkäsi muita projekteja, muiden muassa baletin ja oopperan. ”Minusta ei voi tulla ’vielschreiberia’.” Se merkitsi koko maaneeni ja taiteeni pilaaamista --. Mutta miksi tuhlat muutamiin ’pas’eihiin [askeliin] motiiveja, jotka olisivat brilianttia sinfonisesti muokattuina?”. Hänen päättäväisyyttään tutki vanha ystävä ja uskottu Axel Carpelan: ”Minun ehdoton neuvoni on, että kuuntelet daimonisi ääntä etkä ota vastaan tilauksia oikealta ja vasemmalta --. Niin, seuraa genustasi, omistaudu sinfoniselle luomiselle.” (30.7.1914).

Syyskuun 22:ntena 1914 Sibelius kirjoitti Carpelanille: ”Syvä alho jälleen. Mutta erotan jo sen vuoren, jolle varmasti tulen nousemaan --. Jumala avaa ovensa hetkeksi, ja hänen orkesterinsa soittaa *viidettä sinfoniaa*.” Tällä haavaa sinfonia oli kuitenkin vasta alkuvaiheissaan. *Viidennen* ja *kuudennen sinfonian* kokonaiskuvan syntyminen, koostumus ja teemojen ryhmittely veivät huomatta-

vasti aikaa ennen vakiintumistaan säveltäjän mielessä – niiden tonaaliset keskukset, *viidennen* Es-duuri ja *kuudennen* d-molli selkiytyivät hänelle kuitenkin jo melko varhaisessa vaiheessa. Syksyllä 1914 luonnoslehtiöön piirtyi ajatuksia, joista oli tuleva erityisen tärkeitä:



Nämä molemmat oli alunperin tarkoitettu scherzo-osaan. Seuraavassa näytteessä on finaalin keinuvan käyrätorvi-teen alkusolu.



Työskennellessään teemojensa kanssa Sibelius siirsi aineistoja edestakaisin *viidennen* ja *kuudennen sinfonian* välillä (*kuudetta* hän kutsui välillä *Fantasia I*:ksi); hän koeli jopa *viidennen* finaalin keinuvaa teemaa *kuudennen* finaaliin. Vuoden 1915 huhtikuun kymmenenten hän kirjoitti päiväkirjaansa: "Illalla [viidennen] sinfonian parissa. Teemojen dispositio. Tämä tärkeä puuha, joka kiehtoo minua salaperäisesti. Kuin Isä Jumala olisi heittänyt alas mosaiikin palasia taivaan permannosta ja pyytänyt minua selvittämään, millainen kuvio on ollut. Kenties hyvä määritelmä 'komponeraamiselle'. Kenties ei. Mistäpä minä tietäisin!"

Sibelius, jonka panteistiset uskomukset jättivät niin usein jälkensä hänen musiikkiinsa, löysi *viidenteenkin sinfoniaansa* monen muun teoksensa lailla innoitusta luonnosta. Varsinkin muuttolinnut herättivät hänen empatiansa. 13.11.1914 hän kirjoisi päiväkirjaansa: "Saanut ihanan teeman. *Adagio* sinfoniaan – maata, matoja ja misääriä, *fortissimo* ja sordiinoja, paljon sordiinoja! Ja sävelet jumallisia!! Riemuinnut ja hekumoinut väristyksissä, kun sielu laulaa." Suunniteltu *adagio*-osa ei kuitenkaan toteutunut, mutta nämä sanat kuvaavat osuvasti *viidennen sinfonian* finaalin es-molli-jaksoa, jonka ensimmäiset luon-

notukset voi löytää Sibeliuksen adagioksi tarkoittaman osan suunnitelmista. Hänen seuraavan kevään elämäyksiensäkin osoittautuivat yhtä tuotteliaksi. Huhtikuun 18:ntena (1915) hän kirjoitti: "Kävelyllä kylmässä kevätauringossa. Vanhat loukkaukset 'agasoineet' [ärsyttäneet] minua --. Saanut valtavan impression sinf. V:stä. Siitä uudesta!", ja kolme päivää myöhemmin: "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:



Tämä selvä miellelyhtymä finaalin keinuvan käyrätorvi-teen ja lentävien joutsenten välillä saa vahvistuksensa myöhemmässä Axel Carpelanin kirjessä (15.12.1916), jossa hän viittaa siihen sanoen "[ja sitten] tuo joutsenhymni vailla vertaa!".

Toukokuun 23:ntena 1915 Sibeliukselta, jonka nuorin tytär oli vasta neljivuotias, tuli isöksi, kun hänen Eva-tyttärensä synnytti tyttären. Tämä iloinen tapahtuma niin kuin esimerkiksi hänen englantilaisen "kirjeenvaihtotoverinsa" Rosa Newmarchin vierailukin häiritsivät hänen keskittymistään työhommiinsa kesäkuukausien aikana. Kun hänen suunnitteleman *viidennen sinfonian* kantaesityksen päivämäärä, hänen 50-vuotispäivänsä joulukuussa, alkoi jo hämmöttää uhaavasti, hän huomasi joutuvansa kilpaan kalenteria vastaan pystyäkseen viimeistelemään teoksen. Lokakuun 13:ntena hän kirjoitti: "Hahmottelen yhä vielä suuria linjoja. Huolissani siitä, ettei jää aikaa detaljeihin + puhtaaksikirjoitukseen. Mutta täytyy ehtiä." Niinpä hän jo muutaman päivän kuluttua saattoi lähettää sinfonian eri osat puhtaaksikirjoittajalle.

Vuonna 1914 Helsingin kaksi kilpailevaa sinfoniaorkesteria, Robert Kajanusen perinteinen Filharmoninen eli Kotimainen orkesteri ja Georg Schnéevoigtin Helsingin Sinfoniaorkesteri oli saatu yli kaksivuotisen poliittisen,

arvovalta- ja rahoitustiistan jälkeen yhdistetyksi Helsingin kaupunginorkesteriksi, jota johtivat molemmat maestrot vuorotellen. Monet orkesterien soittajista olivat olleet saksalaisia, mutta sodan puhkeaminen pakotti heidät palaamaan kotimaahansa. Kahdesta kuudenkymmenen hengen orkesterista jäi jäljelle vain yksi viidenkymmenen muusikon soittajisto, joka sitten kantaesitti Sibeliuksen *viidennen sinfonian*.

Sinfonian kantaesitys kuului Sibeliuksen 50-vuotissyntymäpäivän juhlahallisuuksiin. Ne alkoivat kamarimusiikkikonsertilla Musiikkiopistossa joulukuun kuudentena, jolloin *E-duuri-sonatiini*, opus 80, viululle ja pianolle sai kantaesityksensä. Varsinaisena syntymäpäivänä joulukuun kahdeksantena Yliopiston juhlasalissa järjestetyn ja säveltäjän itsensä johtaman juhlaconsertin ohjelmassa oli *viidennen sinfonian* lisäksi *Allottaret* sekä kaksi *serenadia*, opus 69, viululle ja orkesterille. Robert Kajanus julisti konsertin jälkeen tervehdyksessään: ”Mitä kotimaiseen sävellystaiteseemme tulee, sitä tuskin oli olemassa silloin kun Jean Sibelius viritti ensimmäiset mahtavat akordinsa. Tuskin oli alettu muokata karua maaperää, kun saloilta kuului valtava humina. Pois kuokat ja lapiot! Suomalaisen sävelten mahtava keväänen kymi vyöryi esiin. Jean Sibelius raivasi yksinään tien.”

Viides sinfonia sai hyvän vastaanoton ja konsertti uusittiin 12.12. Kansallisteatterissa ja jälleen yliopistolla 18.12. Kuun lopulla Sibelius oli kuitenkin jo huomannut, että uusi neliosainen sinfonia ei sittenkään tyydyttänyt häntä. Vuoden 1916 tammikuussa hän ryhtyi työstämään teosta uudelleen ja 26.1. hän kirjasi päiväkirjaansa: ”Häpeä sanota, mutta jälleen Sinfonia V:n parissa. Painin Jumalan kanssa. Tahtoisin antaa uudelle sinfoniaalleni toisen – inhimillisemmän – muodon. Maanläheisemmän, elävämmän.” *Viidennen sinfonian* alkuperäisversio soitettiin viimeisen kerran säveltäjän elinaikana konsertissa 30.3.1916. Sen ensimmäinen uudistustyö keskeytyi useiden pikkukappaleiden säveltämiseen sekä marraskuun kuudentena kantaesityksensä saaneen Hofmanninshalin *Jokamiehen* näytelmämusiikin vuoksi. Kuitenkin hänen onnistui viimeistellä uusi versio niin, että hän saattoi johtaa sen 51-vuotissy-

tymäpäivänsä konsertissa Turussa, 8.12.1916 ja viikkoa myöhemmin Helsingissä.

Vain kontrabasson stemmanuotti on jäljellä vuoden 1916 versiosta – vuoden 1919 laitoksen orkesterimateriaali muokattiin siitä peittämällä vanhat nuotit tai leikkaamalla sivuja irti. Tiedetään, että alkuperäisversion ensimmäinen ja toinen osa liitettiin tuolloin yhteen, jolloin ne ovat jo varsin samanlaiset lopullisen laitoksen kanssa – muassaan alun käyrätörven kutsu ja päätöksen *più presto* -huipennus – vaikkakin hitaassa osassa ja finaalisia, jossa es-molli-jakso korvautui Es-duuri-vivacella, oli yhä selkeitä eroavaisuuksia. Itse asiassa finaali oli pidempi kuin vuoden 1915 versiossa (702 / 679 tahtia). Vuoden 1916 versio sai ristiriitaiset arvostelut.

Sibelius oli alkuvuodesta 1917 suunnitellut antavansa lankonsa, kapellimestari ja säveltäjä Armas Järnefeltin johtaa *viidennen sinfonian* Tukholmassa. Näin ei kuitenkaan tapahtunut, ja hän kirjoitti Järnefeltille: ”Olen nyt syvästi onneton. Kun 50-vuotispäiväkseni sävelsin *sinf. V:n*, aika oli hyvin tiukalla. Tuloksena oli, että tämän viime vuoden olen muokannut sitä uudestaan, mutta – en ole tyytyväinen. Ja *en voi*, ehdottomasti en voi lähettää sitä.” Seuraavat kuukaudet olivat tuskin suotuisia sinfonian muokkauksen kannalta: Venäjän vallankumous kiidetty yhteiskunnallista sekaannusta Suomessa, ja pitkään kaivattua itsenäisyysjulistusta joulukuun kuudentena 1917 seurasi sisällissota (”vapaussota” valkoisten tai ”kansalais-sota” punaisten mukaan). Jonkin aikaa Sibelius, joka oli venäläisten tukemia punaisia vastaan taistelleiden valkoisten joukkojen puolella, luuli olevansa hengenvaarassa. Ainola, neliensikymmenen kilometrin päässä Helsingistä sijaitseva säveltäjän koti Järvenpäässä, oli punaisten alueella ja joutui pariinkin otteeseen tarkastettavaksi (12. ja 13.2.1918); Kajanus saikin suostutelluksi Sibeliuksen perheineen muuttamaan varmuuden vuoksi, väliaikaisesti – lopulta kuitenkin useiden kuukausien ajaksi – Helsinkiin.

Sota päättyi vuoden 1918 toukokuussa ja Sibelius sai taas palata sinfoniseen työhön kesäkuussa – mutta ei vailla sisäisiä epäilyksiä: ”Kiinnostaako se enää ketään? Sehän on syrjässä nykyajan mausta, johon wagnerilainen paatos

on vaikuttanut ja joka sen tähden tuntuu minusta teatraaliselta ja kaikkea muuta kuin sinfoniselta.” (Päiväkirja 8.6.1918.) Hänen oman säveltäjänasemansa uudelleenarviointi ei siis ollut vielä päättynyt. Pian hän sai muuta ajateltavaa: Axel Carpelan oli sairastunut. Sibelius ja Carpelan tapasivat viimeisen kerran Turussa helmikuussa 1919, jolloin säveltäjä luovutti ystäväelleen uuden teoksen, kantaatin *Jordens sång* (opus 93) partituurin.

Sibelius oli kirjoittanut Carpelanille 20.5.1918, että hän mittii kokonaan uuden ensiosan säveltämistä *viidennen sinfoniaan*. Sama kirje vahvistaa, että hän paitsi jatkoi *viidennen* ja *kuudennen sinfoniansa* kirjoittamista, niin oli myös aloittanut *seitsemättä*: ”Näyttää siltä kuin esittäytyisin kaikilla näillä 3:lla sinfonialla yhdellä kertaa”. Päiväkirjamerkintöjen perusteella ensimmäiset ajatukset *seitsemänteen sinfoniaan* tulivat niinkin aikaisin kuin vuoden 1917 joulukuussa.

Vuoden 1919 helmikuuhun mennessä Sibelius oli hylännyt ajatuksen uudesta avausosasta *viidennen sinfoniaan*. ”Minulla on ollut näinä päivinä suuri hetki. Näin jälleen selvästi. *Viidennen sinfoniani* osa I kuuluu parhaimpaan, mitä olen säveltänyt. En voi ymmärtää sokeutani.” (Kirje Carpelanille.)

Pian tämän jälkeen Carpelanin terveys heikkeni äkisti. Hän kirjoitti sairastuoteeltaan Sibeliuskelle 27.2.: ”--täysin varma olen (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 pamalt koko heiveröisen ja kurjan elämäni likoon ollakseni sinulle jossain, edes vähäisessä määrin avuksi”. 22.3. hän jatkoi: ”Kovia kipuja, joita ei voi lievittää millään keinolla --. Niin, rakas, ihana Janne, pitkästä jäähyväiset ja kiitos. Jumala sinua suojatkoon nyt ja aina. Veljelliset terveiseni Ainolle. Kiitos kaikesta, kaikesta.” Kahden päivän päästä hän kuoli.

Axel Carpelan oli Sibeliuskelle paljon enemmän kuin vain ”vähäisessä määrin avuksi”. Hänen neuvoillaan sekä avullaan niin taloudellisesti kuin innoittajana oli ollut äärimmäisen suuri merkitys Sibeliuskelle aina *Finlandian* ja *toisen sinfonian* ajoista lähtien, ja säveltäjä tajusi syvästi

menetyksensä suuruuden. ”Axel f. Miten elämä tuntuukaan tyhjältä. Ei aurinkoa, ei säveltä, ei rakkautta --. Miten yksin nyt olenkaan säveleineni.” (Päiväkirja 24.3.1919) ”Nyt lasketaan Axel maan kylmään poveen. Se tuntuu niin syvästi, syvästi traagiselta. Ketä varten minä nyt sävel--än?” (29.3.)

Huhtikuussa sinfonia oli kutakuinkin valmis, lopullisessa muodossaan -- mutta vielä kerran huolet kohosivat säveltäjän mieleen: ”Pyyhkinyt sinfoniasta yli osat II ja III. Osa I on sinfoninen fantasia eikä siedä mitään jatkoa. Tähän on koko työni pohjautunut!! Annanko sille nimeksi *Symphonie in einem Satze* ta *symphonische Fantasie: Fantasia sinfonica I?*” (Päiväkirja 28.4.) Tämä epäilyksen häivyhdys jäi kuitenkin lyhytaikaiseksi. ”Sinfonia jää alkuperäiseen muotoonsa, 3-osaiseksi. Kaikki osat puhtaaskirjoittajalla --. Tunnustus: muokkasin vielä kerran uudeleen koko finaalin. Nyt se on hyvä. Mutta voi tätä painimista Jumalan kanssa.” (2.5.)

Sibelius käväisi Kööpenhaminan musiikkijuhlilla kesäkuussa, ja lokakuussa *Jordens sång* sai kantaesityksensä Turussa. Vasta 24.11.1919 kuultiin *viides sinfonia* lopullisessa muodossaan ensikerran, säveltäjän johdolla Helsingissä.

* * * * *

Sibelius on sanonut: ”Mikä johdonmukainen välttämättömyys paljastuukaan intuitiivisesti luodusta taideteoksesta, kun tieteellinen analyysi sen erittelee. Taiteilija luo aivan vaistomaisesti”. Niinpä perinteisellä rakenneanalyysillä *viidennestä sinfoniasta*, niin kuin mistä tahansa Sibeliuksen sinfoniasta, on vain rajallista arvoa. Vuosien mittaan useat tutkijat ovat mahdollittaneet *viidennen sinfonian* niin moneen muodolliseen kaavioon, että mitään yksittäistä ratkaisua ei voi pitää lopullisena. Seuraavassa sinfonian kahden olemassaolevan version vertailussa kaikkia lyttauksia muodollisiin rakenneineineksi, soinaattimuotoon tai muihin, käytetään tietyllä varovaisuudella ja ainoastaan helpottamaan sinfonian eri teemojen ja jaksojen tunnistamista. Eli Sibeliuksen sanoin: ”Usein uskotaan, että sinfonian olemus on sen muodossa, mutta niin ei suinkaan ole. Sisältö on aina primäärinen, muoto sekundäärinen. Musiikki itse

luo itselleen ulkonaiset puitteet”.

Ennen kuin vuosien 1915 ja 1919 partituureja verrataan tarkemmin, on paikallaan tehdä joitakin yleistävaintoja. Ensimmäkin, versioiden eri jaksojen tempomerkinnät ovat monasti erilaiset, mikä kertonee siitä, että säveltäjä vaihtoi merkinnät selvittääkseen aikomuksiaan tai että hän todella muutti mieltään kyseisen jakson ihanteellisesta temposta – tai sitten molempia. Sitä paitsi, vuoden 1915 kantaesityksen käsiohjelmassa oli eri tempomerkinnät kuin siinä partituurissa, joka on alkuperäiskäsikirjoituksen kadottua kirjoitettu uudelleen säilyneiden soittimien stemma-nottien perusteella. Toiseksi, vuoden 1919 partituurissa on paljon enemmän esitysmerkintöjä – ritardandoja, accelerandoja ja niin edelleen – minkä takia se soi joustavammin ja vähemmän jähkästi.

Sinfonia on sävelletty Sibeliuksen normaalikokoiselle sinfoniaorkesterille, jossa on kaksinkertaiset puupuhaltimet, neljä käyrätorvea, kolme trumpettia, kolme pasuunaa, patarummit ja jouset. Niiden lisäksi vuoden 1915 laitoksessa käytetään bassoklarinetia, joka muuten esiintyy vain yhdessä sinfoniaoista, nimittäin *kuudennessa*. Vuoden 1919 partituurille on ominaista kauttaaltaan rikkaampi, paremmin soiva soitinuus: esimerkiksi monet jousille tai puupuhaltimille vuoden 1915 versiossa annetut motiivit onkin vuonna 1919 kirjoitettu vaskisoittimille (esimerkiksi vuoden 1919 ensiosan ensimmäisessä jaksossa harjoituskirjaimen E kohdalla ja scherzo-jaksossa kirjaimessa D).

Ensimmäinen osa

Vuoden 1919 version ensimmäisen osan avaa rauhaista käyrätorviaihe kaksine nousevine kvartti-intervalleineen, jota puupuhaltimien nousevat kuviot seuraavat. Käyrätorviaihe, yksi sinfonian keskeisistä motiiveista, ei kuitenkaan näyttäydy vastaavalla paikalla alkuperäisversiossa, jossa puupuhallinkuvioita edeltää vain yksi klarinetin ja fagottien *mezzoforte*-sointu (joka on sattumoisin sama kuin ensimmäisessä *Lemminkäis-legendassa*: as-es-f-c). Jouset ovat hiljaa molempien versioiden alkuvilluilla, mikä on hyvin harvinaista Sibeliukselle. Puupuhaltimet kehittyvät ja laajentavat vähitellen nousevaa motiiviaan, mutta

kun vuoden 1915 musiikissa tämän temaattisen säikeen esittävät vain huilut ja oboet, antavat klarinetit sille vuoden 1919 partituurissa ylimääräistä lämpöä. Alkuperäis-musiikissa käyrätorvien nousevat kvartit tulevat sisään myöhemmin ja päättävät sinfonian avausjakson.

Jousten tullessa mukaan sinfoniaan saavutaan ”toiseen teemaryhmään” [1] 1'28; [5] 1'26]. Vuoden 1915 musiikissa tätä aihetta vaihdeltiin ensimmäisen viulujen ja puupuhaltimien välillä ja se päättyi laajaan ylöspäiseen eleeseen. Lopullisessa versiossa ylöspäistä eletä on leikattu, ja sama teema on annettu yksinomaan jousille.

Molempien versioiden ensimmäisen osan ”esittely-jakso” saavuttaa päätöksensä kohoten levottomaksi huipennukseksi (G-duuri) [1] 2'15; [5] 2'11], jousten ja puhaltimien tahdistuksen horjussa hiukkasen, minkä jälkeen jännite laukeaa keinuvaan, aaltomaiseen motiiviin.

Sen jälkeistä jaksoa jotkut kirjoittajat ovat kuvanneet ”kaksoisesittelyn” toiseksi osaksi, kun taas toiset ovat kuulleet siinä esittelyn kertauksen. (Tätä analyysiä on vaikeampi kannattaa, kun muistetaan, että vuoden 1919 version aloittava käyrätorviaihe oli alunperin ensimmäisen teemaryhmän lopussa eikä suinkaan alussa.) Alkuperäis-musiikissa nousevine kvarttien motiivi on annettu soolo-huilulle, jonka kanssa soolo-oboe vuorottelee; vuoden 1919 laitos vaihtaa huilun trumpettiin ja oboen huiluun [1] 2'53; [5] 2'50]. Alkuperäisversion jousitausta on kevyempi ja vähemmän määrätietoinen kuin lopullisessa versiossa. Toisen teemaryhmän lopussa alkuperäisversiossa on kolme joksinkin varoista puupuhallintahtia, jotka on lopullisessa versiossa korvattu täysiverisellä huipennuksen ja keinuvaan motiivin toisinolla [1] 5'32; [5] 4'53].

Seuraava (”kehittely-”) jakso [1] 5'44; [5] 5'42], melankolinen fagotin valitus kuiskuttelevien jousten yläpuolella (voimakkuus *p* vuoden 1915, mutta *ppp* lopullisessa partituurissa), on melko samanlainen molemmissa versioissa, mutta sitä seuraava jakso on hyvin erilainen. Alunperin [1] 7'24] jouset ja puhaltimet ottivat ”toisen ryhmän” haltuunsa antaen sille surullista arvokkuutta, joustet laulaen laavasti, käyrätorvet huokaillen kaivaten, ja käänsivät osan laskuun kohti epämääräisiä lopputahteja,

joissa kontrabassot ja sellot soittavat nyt niin tuttuja päällekkäisiä kvarttejaan – mutta tällä kertaa *pizzicato*, valmistellen ferraatin jälkeen alkavan scherzo-osan kevyempää olemusta. Lopullisessa versiossa sama aineisto on kuitenkin kehitelty mestarillisella ja läpikotaisin erilaisella tavalla [5] 7'24]. Kaihon asemesta siinä on odotuksen tunnetta, jota läpitunkevat puupuhaltimet välittävät; käyrätorvet taasensittävät laskevan huokauksen asemesta nousevan jyrähdyn musiikin jatkaessa laajentumistaan (vain yhdessä kohdassa, harjoituskirjain M:n kohdalla, Sibelius rajaa jousten dynamiista voimaa hetkeksi, ehkäpä muistumaksi alkuperäisversiosta – yksityiskohta, joka lähes aina jätetään huomiotta esityksissä) kunnes lopulta saavutaan uuteen sävellajiin, kirkkaaseen H-duuriin [5] 8'35]. Vasket julistavat yleinen teoksen alku nousevan motiivinsa ja saavat vastauksen puupuhaltimilta. Scherzo (jonka tehtävää verrataan usein sonaattimuotoisen osan kertausjaksoon) on tuloillaan.

Scherzo-jakso

Jopa viidennen *sinfonian* alkuperäisversiossa ensimmäinen osa ja scherzo-jakso on rakennettu samasta motiivisesta materiaalista; siksi kahden osan lopullinen yhdistäminen ei vaatinut temaatistien ideoiden heittämistä yli laidan (vaikka alkuperäis-scherzon ensimmäiset 64 tahtia leikattiinkin pois). Toisaalta tempon asteittainen kohoittaminen läpi koko lopullisen version scherzon ei sopinut alkuperäismusiikkiin, jossa tempo säilyy *allegro commodona* aina paljon myöhemmin seuraavaan *poco a poco piu stretto* -merkintään asti [2] 4'05].

Ensiversion scherzon alkusivuilla on pastoraalinen luonne – sitä lujittaa [2] 0'48] toisten viulun korkea, pitkäntynyt *pianissimo*-ces-sävel, joka muistuttaa hämmästyttävästi *Pelléas* ja *Mélanide* -näytelmämusiikin pastoraaliosaa (vuodelta 1905). Sellon ja kontrabassojen pizzicatot palauttavat mieleen ensiosan alun. Uusi, mutta tutunoloinen motiivi kuljuttaa musiikkia eteenpäin, vuoden 1915 partituurissa viulujen, lopullisessa versiossa trumpettien ja käyrätorven esittämänä [2] 2'05; [5] 10'16].

Loppuhuipennuksessa vasket pääsevät moukaroimaan

ensimmäisen osan esittelyjakson huipennuksen teemalla, jota seuraa sarja nousevia kvartteja. Mutta kun jakso vuoden 1919 versiossa sulkeutuu loisteliaan itsevarmalla koodalla (*piu presto*), saa osa vuoden 1915 laitoksessa äkkinaisen, rytmisesti hieman epätyydyttävän päätöksen.

Hidas osa

Sinfonian hidas osa pohjautuu G-duuriin. Kahdessa versiossa temaatittinen materiaali esitellään eri järjestyksessä, ja vuoden 1919 laitoksen musiikissa on suurempaa vaihtelua niin rytmisesti kuin värityksessään. Vuoden 1915 versiossa esimerkiksi pääteema kuullaan vain *pizzicato*-viuluista, kun taas jälkimmäisessä laitoksessa viulut vuorottelevat staccatossa soittavien huilujen kanssa. Osa edetessä voidaan huomata paitsi että jouset soittavat lopullisessa laitoksessa paljon harvemmin *pizzicato*, niin myös, että niiden melodinen linja on kehittynyt paljon hienostuneemmaksi ja koristeellisemmaksi.

Vuoden 1915 musiikin kahdessa kohdassa, jotka vastaavat lopullisen laitoksen *tranquillo*-jaksoa, käyrätorvien *crescendo* kohoaa kahdella lisäasteella [3] 2'14/4'57; [6] 4'12]. Siten käyrätorviaiheen voi yhdistää selkeämmin trumpettien rosoiseen kohoavaan motiiviin, joka säilyi vuoden 1919 partituurissa [3] 3'07; [6] 6'36].

Aivan niin kuin *sinfonian* ensimmäisellä ja toisella jaksolla on temaatittinen yhteys, myös hitaalla osalla ja finaalilla on, vaikkakaan ei niin kauaskantoiset, vastaavuutensa. Kirjainta F (1919) edeltävä *pizzicato*-jakso [6] 4'35] pohjustaa vipeltävää jousitekstuuria finaalin alussa; tämä pohjustus on vielä selkeämpi vuoden 1915 musiikissa, jossa *pizzicato*-jakso saa tulla toimeen ilman puupuhallinten tukea (lukuunottamatta yksinäistä bassoklarnetin matalaa ääntä ensimmäisissä viidessä tahdissa), mutta saa heti kaikkensa puupuhallinten näkemyksessä samasta säveleineistosta [3] 6'02]. Vastaavassa kohdassa lopullisessa versiossa puupuhaltimet soittavat eri musiikkia, mutta säveltäjä lisäsi selkeän vihjauksen finaalin ”jousenhymniin” kontrabasson osuudessa [6] 5'17].

Hidas osa hiipuu vuoden 1915 versiossa jousten pizzicatoihin, ilman selkeää harmoniaa, paljolti samalla tavalla

kuin joidenkin Sibeliuksen näytelmämusiikkien lyhyissä välisoitoissa – etenkin vuonna 1908 sävelletyissä Strindbergin *Joutsikin* musiikissa. (Muuten: *Joutsikin* yhdeistoista osa ja konserttisarjan vastaava kohta, nimeltään *Harppu*, ennakoivat selkeästi viidennen *sinfonian* hidasta osaa.) Sitä vastoin vuoden 1910 versiota on siunattu aivan erilaisella, mutkikkaammalla ja rikkaammin soitinnetulla sinfonisella päätännöllä.

Finaali

Sinfonian ensimmäisen laitoksen finaali on paljon pitempi kuin lopullisen (679 / 482 tahtia). Loppemmat versiot alkavat jousten ryöpyllä, edellä mainitusta hitaan osan jaksosta peräisin olevalla teemalla, jota seuraa käyrätorvien ”joutsenhymni” [4] 1'19; [7] 1'12]. Lopullisessa versiossa tämä käyrätorviteema on yhdistetty rikkaaseen, laulavaan teemaan (puupuhaltimet ja sellot), kun taas vuoden 1915 laitoksessa jälkimäinen aihe kuullaan vain katkonaisena. Varastossa odottaa kuitenkin varsinainen yllätys: sävel-lajinvaihdosta C-duuriin seuraa alkupeäisversiossa raju trumpetin välihuomautus (joka on peräisin ensiosan toisesta teemaryhmästä) [4] 2'34]. Tämä uskalias isku on poistettu vuoden 1919 laitoksesta, jossa ”joutsenhymni”, kontrapunktissa laulavan puupuhallin-selloaiheen kanssa, johtaa kuulijan arvokkaasti osan ensimmäisen teeman kertaukseen, joka on aluksi keskitetty puupuhaltimille, minkä jälkeen se palaa jousille, *ppp*, *misterioso*.

Vuoden 1919 versiossa ”joutsenhymni” käväisee lyhyesti jousisoittimissa (joiden jousten pommipiminen sordinoituilla kielillä luo ihmellisen virtaavan soinnin), yhdessä puupuhaltimien kontrapunktisen teeman kanssa [7] 4'11]. Sitä taasen kehitellään edelleen intohimoisessa es-molli-jaksossa, *un pochettino largamente* [7] 4'46], jousten soitaessa edelleen sordinoituna. Alkupeäisversiossa taasen – vaikka kuulemmekin vihdoin ”joutsenhymnin” ja puupuhallinaiheen yhdessä [4] 5'17] – es-molli-jakso seuraa paljon myöhemmin, vasta pitkän, tunnelmallisen, mutta tapahtumiltaan köyhähkön jakson jälkeen. Siinä viulut hyppelevät ylös alas uudelleen ja uudelleen, ja saavat viimein avukseen puupuhaltimien muunnelman kontrapunkkiteemasta, trio-

leina. Kun es-molli-jakso viimein alkaa, se on merkitty yksinkertaisesti *largamente*ksi [4] 7'20], ja jouset soittavat ilman sordinoa. Huolimatta puupuhaltimien toistuvista trioleista, tämä jakso on vuoden 1915 partituurissa rytmisesti epätarkempi kuin vuoden 1919 versiossa.

Sävellaji vaihtuu takaisin Es-duuriksi ja tempo hidastuu *largamente molto*ksi (1915) tai *largamente assai*ksi (1919) [4] 9'33; [7] 5'58]. Tällä viime hetken hengähdystaulla ennen *sinfonian* mykistävää loppuhuipennusta, trumpetit soittavat ”joutsenhymniä” sillä aikaa kun (1919) kontrapunktiaihe kuullaan äärettömässä surussa viimeisen kerran, tyneisti ja kaihoisasti, vaimennetuin viuluin. Vuoden 1915 laitoksessa viulut sen sijaan palauttavat mieleen trumpetin aiemman rajun välihuomautuksen, vaikkakin sen teho tässä kuten vuoden 1919 versiossakin on alistanut ja rauhallinen. Ja sitten, viimeinkin, ”joutsenhymni” valtaa musiikin ja kohottaa itsensä kohti voitokkaita loppusivuja. Vuoden 1915 partituurissa, jossa koko loppuhuipennus on pitempi, on viisi päättävää soittoa – trumpettien ja pasuunoiden leveitä puolinuotteja – joista neljän ensimmäisen alla on voimakkuudella *mf* alkava ja aina vain vahvemmaksi kasvava jousitemolo. Toinen, vuoden 1916 laitos loppui ilmeisesti vain kahteen soittoon. Lopullisessa versiossa, jonka viimeisillä sivuilla on ylimääräinen merkintä *un pochettino stretto*, on kuitenkin kuusi soittoa – nyt neljäsoanuoitteja, jotka on merkitty löyhästi, mutta täsmällisesti, soitetuna koko orkesterin täydellä teholla – mikä on epäilemättä yksi kaikkien aikojen voimakkaimista ja omaperäisimmistä *sinfonian* päätöksistä.

* * * * *

Viidennen sinfonian lopullinen versio oli Sibeliuksen tuotannon merkittävin sotavuosien aikana syntynyt teos. Se oli ensimmäinen suurimuotoinen sävellys, jonka hän kirjoitti Axel Carpelanin kuoleman jälkeen. Se oli myös se teos, jota Sir Malcolm Sargentin johdolla esitettiin konsertissa Helsingin yliopiston juhlasalissa 20. syyskuuta 1957, samalla hetkellä kuin 91-vuotias mestari kuoli rauhaisasti Ainolassa, kodissaan, jossa hän oli asunut yli viidensyksen vuoden ajan.

Sinfonia nro 6 (d-molli), opus 104

Viidennen sinfonian vuonna 1919 viimeistellyn lopullisen version voitonriemuinen ja uskaliaan myönteinen loppu ei suinkaan kerro siitä, että Sibelius olisi kynnnyt nauttimaan taiteellisesta täyttymyksestä. Tosiasiassa hän kampailli sinfonisten teostensa muodon ja sisällön kanssa – näiden kysymysten ratkaisemiseen hänellä oli tuolloin hyvin vähäiset mahdollisuudet. Hänen aineellista ongelmiastaan päällimmäisinä olivat rahahuolet, jotka olivat seuranneet häntä koko hänen uransa ajan. Suomen talous kärsi vakavasta inflaatiosta, hän sai hyvin vähän tekijänpalkkioita varhaisteoksistaan ja jopa hänen sinfoniansa ja sinfonisten runonsa tuottivat suhteettoman vähän verrattuna hänen pianomusiikkiinsa. 1910-luvun lopulla ja uuden vuosikymmenen alussa hän sävelsi muun muassa kantaatin *Maan virsi* sekä monia lyhyempiä orkesteriteoksia ja pieniä pianokappaleita. Kuten sotavuosinakin, hänen täytyi taas tukeutua pikkukappaleisiin hankkiakseen elantonsa, vaikka kustantajia ei ollutkaan aina niin helppo saada hyväksymään niitä.

Sibelius oli alkanut luonnostella ideoita *kuudenteen sinfoniansa* niinkin aikaisin kuin 1914-15 *viidennen* ollessa vielä suunnittelupöydällä. Tuolloin hän jopa pohti sen muuttamista toiseksi viulukonsertoksi ("Concerto lirico"). Vuodelta 1919 peräisin olevissa luonnoksissa jotkin *kuudennen sinfonian* ääriosien ajatukset kävisivät myös suunnittelussa *Kalevala*-peräisessä sävelrunoelmassa nimeltään *Kuutar*. Muuan sen teemoista, joka sittemmin esiintyy *kuudennen sinfonian* ensiosassa, oli saanut nimekseen Talvi, kun taas toinen, sinfonian finaaliin päättynyt, oli nimeltään Mänty. Vasta vuonna 1922 sinfonia sai etusijan, ja huhtikuun 27. päivänä säveltäjä kirjoitti päiväkirjaansa: "Uusi" tunkeutuu esiin ja olen 'sen johdosta' onneton. --. Minulla on vielä paljon, niin paljon sanottavaa. Elämne aikaa, jolloin kaikki katsovat taaksepäin. -- Minä olen kyllä yhtä taitava kuin kaikki muutkin. Minun soitinukseni on parempi kuin Beethovenin ja minulla on parempia teemoja kuin hänellä. Mutta – hän syntyi viinimaassa – minä maassa, jota hallitsee piimä." Vuoden 1922 toukokuussa säveltäjän rakastama Christian-veli, tunnettu psy-

kiatri ja mainio amatööriorkesteristi, sairastui vakavasti ja kuoli heinäkuun toisena päivänä. Vasta syyskuussa Sibelius pystyi keskittymään säveltämiseen. Sinfonia työllisti häntä vuoden 1923 puolelle asti.

Säveltäjä johti *kuudennen sinfoniansa* kantaesityksen Helsingin kaupunginorkesterin konsertissa 19.2.1923. Ohjelmassa olivat myös neljä hänen tuoretta, keveämpää teostaan, *Autrefois*, *Valse chevaleresque* (teos, josta Aino Sibelius ei juurikaan pitänyt), *Suite champêtre* ja *Suite caractéristique* sekä *La Chasse* toisesta *Scènes historiques* -sarjasta. Konsertti uusittiin kolmen päivän päästä, minkä jälkeen Sibeliuksent lähtivät Ruotsiin ja Italiaan – ensimmäistä kertaa kaksistaan ulkomaanmatkalle vuosien 1900-01 Berliiniin- ja Rapallon-ajan jälkeen. Säveltäjä kertoi William Seymerin tekemässä haastattelussa *Svenska Dagbladetissa* sinfoniasta: "Se on hyvin hiljainen sekä sävyiltään että luonteeltaan -- ja rakentuu -- aivan kuin 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 elämänprinssiin, sielunelämäni erään vaiheen ilmauksena."

Ei ole suinkaan tavatonta, että Sibeliuksen teoksissa on modaalista sävyä, mutta *kuudennen sinfonian* doorisuus on erityisen korostunut. Ensimmäisen, kolmannen ja neljännen osan alusta ei ole lainkaan sävellajimerkintää -- siten lieenekin sopivampaa kutsua teosta "dooriseksi" kuin "d-molli-sinfoniaksi" (sinfonian kansilehdellä ei ole mainintaa sävellajista).

Lukuunottamatta bassoklarinetin (viidennen sinfonian vuoden 1915 alkuperäisversion lisäksi ainoa esiintyminen Sibeliuksen sinfonioissa) ja harpun osuutta (ensimmäinen kerta sitten *ensimmäisen sinfonian*) *kuudetta sinfoniaa* hallitsevat jouset. Seesteinen, polyfoninen avaus ei löydä vertaistaan sinfoniakirjallisuudessa; alun laskeutuva fraasi ja vähän myöhemmin ensiksi oboen esittämänä kuultava nouseva teema tarjoavat koko teoksen motiivisen perus-

materiaalin. Alun rauhallisuus väistyy liikkuvamman musiikin tieltä, mutta peruspoljento säilyy samana. Vasta kokossa alempien jousten tremolo ja kaukaiset käyrätorvisoinnut viestivät tunnelman tummenemisesta.

Unenomaisessa hitaassa osassa vallitsee epätavallinen rytminen vapaus, aivan kuin se olisi kirjoitettu ilman tahti- viivoja – ei vähiten lopun jousten *flautandossa*. Tätä kohtaa on usein verrattu Wagnerin *Siegfried*-oopperan metsän kuiskina -jaksoon. Käsikirjoituksessaan Sibelius ilmoitti alunperin osan temporekinnäksi *Andantino quasi allegretto*, muutti sen sitten muotoon *Allegretto (e poco a poco più)* ennen kuin lopulta päätyi painetussa nuotissa merkintään *Allegretto moderato*. Täydellisen vastakohdan muodostava scherzo on eloisaa, maanläheinen osa, jonka itsepintainen, trokeinen pulssi on kuin kaukainen muistuma varhaisemmasta sinfonisesta runosta *Öinen ratsastus ja auringonnousu*.

Finaali alkaa ylevällä melodialla, joka puetaan säännöllisen mittaisiksi fraaseiksi; sen esittävät antifonisesti puupuhaltimet yhdessä ylempien jousten kanssa sekä matalat jouset. Fraasit menettävät kuitenkin vähitellen symmetriaansa, ja musiikki muuttuu yhä kiihkeämmäksi ennen kohoamistaan raivokkaaseen huipennukseen. Sen seuraukseksi päädytään lopulta mahtavaan koraalimaiseen taitteeseen, joka viimein hellittää ja johtaa sinfonian hiljaisuuteen.

Aivan kuin *neljännessä ja seitsemännessä sinfoniassa*, Sibelius ei tässäkään lainaa tai sävellä nimenomaista koraaliteemaa. Sen sijaan hän vihjaa epäsuorasti uskonkollisiin mielteisiin, joilla ei ole välitöntä sijaa hänen näkemysessään sinfoniasta absoluuttisena musiikkina. Huolimatta siitä, että hän ihaili suuresti Bachia, Sibelius vältti yleisesti ottaen korostetusti uskonkollisen musiikin säveltämistä perinteisessä mielessä, mutta satunnaisesti, kuten musiikissaan Hofmannsthalin näytelmään *Jokamies*, hän lähentyi tätä tyyliä. Hän ei ollut syvästi uskonkollinen äitinsä ja sisarensa lailla. Hänen sihteersin Santeri Levas kertoo tapauksen vuoden 1946 joulukuulta: ”Kun pari päivää ennen hänen syntymäpäiväänsä [8.12.] saavuin Ainolaan, pilkahti aurinko jälleen ensimmäisen kerran pil-

vien lomasta. ’Miten ihmeen kaunis olikaan tuo kelmeä aurinko’, huudahti Sibelius. ’Ja miten syvän hartauden ja rauhan luonto saattaakaan herättää ihmisessä.’ Sitten hän puhui siitä käsittämättömästä lainalaisuudesta ja sopusoinnusta, joka vallitsi koko luomakunnassa ja jonka rinnalla ihmisen pyrkimys ja arkinen touhu kuitistuvat ihmeen turhanpäiväisiksi. ’Sitä juuri minä sanon Jumalaksi’, hän lopetti.”

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

Sinfonia nro 7, C-duuri, opus 105

Sibeliuksen *seitsemännen sinfonian* alkuperä on kietoutunut läheisesti yhteen viidennen ja kuudennen kanssa. Ensimmäinen päiväkirjamaininta *seitsemännessä* (”Minulla on sinfoniat VI ja VII päässäni”) on vuoden 1917 joulukuun kahdeksanneltaista päivältä, ennen kuin *viides sinfonia* oli saavuttanut lopullisen muotonsa. Useat *seitsemännen* motiiveista voi kuitenkin jäljittää vuoden 1914 lopun ja vuoden 1915 alun luonnoksiin, joista löytyy myös ideoita *viidenteen* ja *kuudenten sinfoniain*. 1910-luvun lopulla, suunnitellessaan sinfonista runoa *Kuutar*, hän työstä aineistoa, josta oli sittemmin tuleva *seitsemännen sinfonian* pasuunateema – tosin teema oli silloin vielä D-duurissa. Usein lainatussa kirjeessään Axel Carpelanille (20.5.1918) Sibelius kirjoitti suunnitelmistaan seuraavasti: ”Elämäniloa ja vitalisuutta *appassionato*-lisäyksen 3:ssa osassa, jossa viimeinen ’helleeninen rondo’ - - - muutan kenties suunnitelmia sitä mukaa kuin musiikilliset ajatukset kehittyvät.”

Sibelius tosiaankin muutti suunnitelmiaan, ja käsikirjoitus 1920-luvun alusta todistaa, että hän aavisteli sinfoniasta ei suinkaan kolmi-, vaan neliosaista. Suunnitelluista ensimmäisestä ja kolmannesta osasta voi näyttyä varmuudella toteen vain vähän, mutta luonnokista käy ilmi, että musiikki keskittyi g-molliin. Suurin osa lopulta yksiosaisen *seitsemännen sinfonian* musiikillisesta aineistosta on peräisin suunnitellusta toisesta, *adagio*-pohjaisesta osasta,

sävellajinaan C-duuri. Osan nopeammasta musiikista voi jäljittää suunniteltuun G-molli-finaaliin. Huolimatta teosten hyvin erilaisesta luonteesta, joillakin kuuden ja seitsemän sinfonian yksittäisillä motiveilla on hätkähdyttäviä samankaltaisuuksia. Tämä ei heijasta vain sitä tosiasiaa, että Sibelius työskenteli teosten kanssa samanaikaisesti, vaan myös sitä, että ne valmistuivat vain vähän yli vuoden välein eli lähempänä toisiaan kuin mitkään muut hänen sinfoniaansa.

Kuuden sinfonian kantaesityspäivän 19.2.1923 jälkeen Sibelius ja Aino matkustivat Ruotsiin ja Italiaan, ja on todennäköistä, että säveltäjä teki päätöksensä muuttaa *seitsemäs sinfonia* yksiosaiseksi juuri näihin aikoihin. Ensimmäinen luonnos yksiosaisesta teoksesta on ilmeisesti vuodelta 1923, mutta loppu ei ollut vielä kunnossa. Säveltäjä työskenteli sinfonian kimpussa koko kesän saaden jossakin vaiheessa aikaan uuden, pitemmälle kehittyneen luonnosversion, josta kuitenkin niin ikään puuttui loppu. Itse asiassa hän hahmotteli ja hylkäsi useita erilaisia päättäntöjä ennen kuin löysi lopullisen ratkaisun.

Vuoden 1924 ensimmäisinä kuukausina Sibelius keskittyi työhön uuden sinfonian kimpussa. Hän teki usein työtä öisin, whiskyä juoden. Teos valmistui toisena päivänä maaliskuuna. Sibelius johti itse tämän niin kuin kaikkien muidenkin sinfonioidensa kantaesityksen, mutta – toisin kuin ennen – ei suinkaan Helsingissä, vaan Tukholman Konserttitalossa, Stockholms Konserftöreningin orkesterin (eli nykyisen Tukholman Kuninkaallisen Filharmonisen Orkesterin) konsertissa. Mutta Aino kärsivällisyys oli ääriarajoillaan: hän oli läksyttänyt miehensä (kirjallisesti!) hänen luonteenheikkouksiensa ja juomatapojensa takia ja kieltäyttyi lähtemästä kantaesitykseen Tukholmaan. Aino pelot osoittautuivat kuitenkin turhiksi. Konsertti oli loppuunmyyty ja uusi teos sai hyvän vastaanoton.

Sävellyksen nimi tuoti Sibeliukselle ongelmia. Käsi- kirjoituspartituurissa on jäljellä kahdesta versiosta: "Fantasia sinfonica No. 1" ja "Sinfonia 7 continua". Kantaesitykseen hän valitsi *Fantasia sinfonican* – ohjelmalehtinen tosin väärästi sen ilmoittamalla nimeksi "Fantasia sinfonico". Nimeä *Fantasia sinfonica* käytettiin myös esityksissä

Kööpenhaminassa ja Malmössä syys-lokakuun vaihteessa 1924, mutta lehtiartikkelissa oli asiasta epävarmoja: *Berlingske Tidende* kutsui teosta *Fantasia sinfonikaksi*, kun taas *Politiken* puhui *Sinfonia nro 7*:stä. Ei tiedetä aivan varmasti, koska säveltäjä päätti lopullisesti numeroida teoksensa sinfonioiden joukkoon. Sitäkin huolimatta, että hän käytti uutta nimeä päiväkirjassaan syyskuun viidentenä 1924, hän palasi vanhaan nimeen kirjeessään kustantajalle Wilhelm Hansenille 25.2.1925 – vaikkakin huomauttaen: "Parasta olisi, jos nimi olisi *Symphonie No 7 (in einem Satze)*". Toukokuussa 1925 partituuri oli saatu kaiverretuksi, jolloin uusi nimi vakiintui. Teos esitettiin Suomessa vasta 25.4.1927, johtajanaan Robert Kajanus. Samassa konsertissa hän johti myös *Tapiolan* ja *Myrskymusiikin* alkusoiton Suomen-ensiesitykset.

Ylöspäinen asteikko, *adagio*, aloittaa sinfonian. Sekä huilu-teema (tahti 8) että seuraava asteittain laskeva ja nouseva motiivi ovat molemmat peräisin varhaisimmista tunnistettavista luonnoksista. Musiikki asetuu pitkäksi, koraalimaiseksi, jousten hallitsemaksi jaksoksi. Sibelius sanoi, että tässä kohdassa ollaan "kuin Jumalan kasvojen edessä". Sen jälkeen jännite kohoaa asteittain kunnes pasuunan majestettinen C-duuri-teema, yksi teoksen tärkeimmistä rakenneosista, esiintyy ensimmäisen kerran.

Musiikki tyyntyy, ja vähän yli kahdeksan minuutin kohdalla tapahtuu ensimmäinen pulsin muutos – asteittainen nopeutuminen aina *vivacissimoon* asti – vaikka sekin on aluksi miltei huomaamaton. *Vivacissimo*-jakson motiivinen materiaali näyttää, hämmästyttävää kyllä, suunnitellun keskeneräiseksi jäänyttä laulua varten; se johtaa pasuunateeman toiseen tulemiseen, nyt myrskyissä c-mollissa.

Sävy kevenee saavuttaessa tanssimaiseen *allegro molto moderatoon*. Ennen kuin Sibeliuksen suunnitelmat neliosaisesta seitsemänestä sinfiasta tulivat julkisuuteen, tämän jakson oletettiin olevan se "helleeninen rondo", jonka hän mainitsi kirjeessään vuodelta 1918. Koko jakso on toinen asteittainen *accelerando*; tällä kertaa se saavuttaa *preston* ennen laventumistaan kohti kolmatta ja viimeistä pasuunateeman esiintymistä, palanneena C-duuriin, rik-

kaasti soitinnettuna ja hyvin jännitteisenä. Muistumat aivan teoksen alusta hallitsevat codaa, ja Sibeliuksen *seitsemäs sinfonia*, joka oli jäävä hänen viimeisekseen, päättyi mahtavaan C-duuri-sointuun.

Tapiola, opus 112

Seitsemännen sinfonian ilmestymisen jälkeiset vuodet Sibelius työskenteli kahdeksannen parissa. Hän sai partituurin melkein varmasti valmiiksi, mutta tuhosi sen ennen kuin teosta voitiin esittää. *Tapiola*, joka kirjoitettiin 1926, osoittautui sittemmin hänen viimeiseksi merkittäväksi orkesterisävellyksekseen. Kantaesityksen johti Walter Damrosch – joka oli tilannut teoksen sähköitse 4.1.1926 ja jolle säveltäjä sen omisti – New York Symphonic Society'n orkesterin konsertissa New Yorkin Mecca Templessä 26.12. samana vuonna.

Vuoden 1926 maalis-huhtikuun vaihteessa Sibelius kävi viimeisen kerran Italiassa viipyen jonkin aikaa Roomassa ja käväisten Caprilla lapsuudenystävänsä Walter von Konowin kanssa. Italiassa hän sävelsi *Tapiolaa*, jonka luonnoksia hän oli tehnyt Suomessa jo ennen matkaa. Verrattuna kolmeen viimeiseen sinfoniaan, *Tapiolan* sävellystyö eteni joutuisasti, ja Sibelius kykeni lähettämään valmiin partituurin kustantajalleen Breitkopf & Härtelille elokuun loppulla.

Yhdessä tärkeässä katsannossa *Tapiola* oli Sibeliukselle hyppy tuntemattomaan. Johdettuaan itse miltei kaikkien tärkeimpien teostensa kantaesitykset, hän oli tottunut siihen, että saattoi tehdä viime hetken tarkistuksia ennen teoksen painattamista. Nyt hänen edessään oli näkymä suuresta teoksesta, joka piti paitsi kaiverruttaa painamista varten niin myös esittää – toisen kapellimestarin johdolla, kaukaisessa New Yorkissa – ilman mahdollisuutta korjailuihin ja parannuksiin. Syyskuun 17. päivänä hän kertoi kustantajalleen haluavansa tehdä joitakin leikkauksia *Tapiolaan*, mutta tuolloin teos oli jo kaiverrettu. Pian sen jälkeen hän sai koevedokset, joita hän ei kuitenkaan voinut tutkia kuin vasta lokakuun alussa, palauttaaan konserttimatkalta Kööpenhaminasta. Hän näyttää kuitenkin tehneen vain hyvin pieniä muutoksia tässä vaiheessa.

Palauttaessaan vedokset kustantajalle, Sibelius lähetti myös lyhyen, suorasanaisten selvityksen teoksen nimestä. Kustantaja muuttati tekstin nelisäkeeksi, joka säveltäjän luvalla painettiin partituuriin englanniksi, saksaksi ja ranskaksi (suomennos A.O. Väisänen):
*On metsät Pohjolassa sankat, tummat,
ne ikisalat, haaveet hurjat loi.
Asumnot Tapion on siellä kummat,
haltiat väikky, hämyn äänet soi.*

Tapiola on noin kahdeksantoista minuutin mittaisena yksi Sibeliuksen pisimmistä sinfonisista runoista. Teemat ovat suppeita ja niin läheisessä suhteessa toisiinsa, että monet arvioijista ovat päätyneet pitämään teosta yksiteemaisena. Sibelius kuitenkin mittapuun mukaan soittinns on suorastaan tuhlavaista, sillä mukana ovat myös piccolo, englannintorvi, bassoklarinetti ja kontrafagotti; tosin ainoana lyömäsäveltimenä on pitarummut eivätkä harppu tai piano ole mukana. Yhtä merkille pantavaa on Sibeliuksen tempon ja perussykkeen käsittely: ilman nuottia kuulija olettaisi lähes varmasti, että tempo on pohjimmltaan hidas, mutta tosiasiaassa, ensimmäistä kahtakymmentä tahtia (*largamente*) lukuunottamatta, tempo vaihtelee keskeisen *allegro moderaton* ja täysin kehittyneen *allegron* välillä. Toinen hätkähdyttävä piirre on, että teos pysyttelee lähes täydelleen mollisävellajissa lopputahtien seesteiseen, pidätettyyn H-duuri-sointuun asti.

Tapiolan laajuutta ja toteutustapaa tarkasteltaessa on ollut muodikasta pitää teosta ikään kuin Sibeliuksen sinfonisen tuotannon jatkeena, kahdeksannen sinfonian korvikkeena. Tätä näkemystä tukee se kypsyy, jolla Sibelius uudelleenarvioi sinfonisia periaatteitaan edeten kohti musiikillisen säällön hallitsemaa muotoa ja sinfonisen fantasian konseptia. Yksiosainen *seitsemäs sinfonia* on tosiaankin vain hieman pitempi kuin *Tapiola*. Toisaalta, *Tapiola* huipentaa myös aivan muunlaisten teosten sarjan; se on viimeinen niistä sinfonisista runoista, jotka voi selkeästi mieltää ulkomusiikillisiin aiheisiin (Carl Ettler kutsuu painetun laitoksen alkusanoissa sellaisia teoksia ”topografisiksi”, saksaksi ”Landschaftsmusik”). Sitä paitsi, toisin kuin mikään Sibeliuksen sinfonioista, *Tapiola* oli tilaustyö.

Walter Damrosch oli äärimmäisen ilahtunut *Tapiolasta*. Hän kirjoitti säveltäjälle kantaesityksen jälkeen: ”*Tapiola* on mielestäni yksi omaleimaisimmista ja kiehtovimmista teoksistanne. Eri jaksojen ainoalle teemalle antamanne vaihtelevat ilmeet, kiinteästi kudottu musiikillinen rakenne, hyvin omaleimainen soittinnsä, ennen muuta, koko teoksen runollinen kuvakeili ovat totiaankin uskomattomia. Kukaan muu kuin pohjoismaalainen ei olisi voinut kirjoittaa tätä teosta. Hämärät mäntymetsät varjomaisine jumalolentoineen ja metsänneitoineen lumosivat meidät. Kooda, jossa jäinen tuuli viuhuu läpi metsän, sai meidät värisemään.” Uuden sinfonisen runon kirjoittolait saama vastaanotto oli kuitenkin aluksi vaimea. Jopa Sibeliuksen suuri tukija Olin Downes kirjoitti *New York Timesissa* huhtikuussa 1927, että teoksessa oli ”enemmän tyyliä ja teknistä taitoa kuin inspiraatiota”. Kuitenkin vuosien mittaan kuuluisimmat Sibeliuksen musiikin tulkit kuten Koussevitzky, Beecham ja Karajan auttoivat vakiinnuttamaan teoksen osaksi kansainvälistä konserttiohjelmistoa. Heidän esityksensä vahvistivat Cecil Grayn jo vuonna 1931 lausuman mielipiteen, jonka mukaan *Tapiola* on ”hänen koko luovan toimintansa huipennus ja täydellinen mestariteos. Vaikka Sibelius ei olisi koskaan kirjoittanut mitään muuta, tämä yksi teos riittäisi takaamaan hänelle paikan kaikkien aikojen suurimpien mestareiden joukossa”.

© Andrew Barnett 1997

Lahden kaupunginorkesteri (Sinfonia Lahti) toimii maaliskuussa 2000 avatussa Sibeliusalustassa, jonka ovat suunnitelleet arkkitehdit Kimmo Lintula ja Hannu Tikka. Akustiikan on suunnitellut kansainvälisesti tunnettu Artec Consultants Inc. New Yorkista. Orkesteri levyttää säännöllisesti suomalaisten säveltäjien teoksia. Joonas Kokkosen koko orkesteriohjelmisto taltioidtiin vuosina 1989-91, ja vuodesta 1992 orkesterin nimikkosäveltäjänä on Kalevi Aho. Jean Sibeliuksen musiikin levytyksistä orkesteri on saanut mm. kaksi *Gramophone Award* -palkintoa (1991 ja 1996), *Grand Prix du Disque* (1993) sekä *Cannes Classical Awardin* (1997). Sibeliuksen *Viulukonserton* alku-

peräisen ja lopullisen version levytys vuodelta 1991 sai ensimmäisen suomalaisen orkesterimusiikin kultalevyn 1992, ja sen jälkeen myös *Finlandia – a Festival of Finnish Music* (1992) sekä *Joulun ihmemää* (1998) ovat yltäneet kultalevyyn. Useat orkesterin levytyksistä ovat olleet ”Vuoden levyjä”. Orkesteri konsertoi vuosittain mm. Helsingissä sekä useilla koti- ja ulkomaisilla musiikkijuhlilla. Se on vierailut mm. Pietarissa, Saksassa, Ranskassa, Ruotsissa, Espanjassa, Englannissa, Japanissa ja New Yorkissa. Lahden kaupunginorkesterin juuret juontavat kaupungissa 1909 vierinneeseen musiikintutkijien ”jouhi-orkesteri”-toimintaan. Monien eri vaiheiden ja sotavuosien jälkeen Lahden kaupunginvaltuusto päätti 1949 kunnallistaa silloisen Lahden Orkesteriyhdistyksen ylläpitämän orkesterin. Orkesterin nykyinen taiteellinen johtaja Osmo Vänskä on nostanut sen yhdeksi Pohjoismaiden merkittävimmistä.

Osmo Vänskä (s. 1953) musiikillinen ammattiura alkoi klarinetistina, ja hän toimi useita vuosia mm. Helsingin kaupunginorkesterin klarinetitryhmän varajohdajana. Opiskeltuaan orkesterinjohtoa Sibelius-Akatemiassa hän voitti vuonna 1982 Besançonin kansainvälisen kapellimestarikilpailun. Hän on vierailut Euroopan lisäksi laajalti mm. Japanissa, Yhdysvalloissa ja Australiassa. Hän on ollut vuodesta 1988 Sinfonia Lahden taiteellinen johtaja ja on nykyään myös Glasgowssa toimivan BBC Scottish Symphony Orchestran ylikapellimestari. Hän on työskennellyt ylikapellimestarina myös Tapiola Sinfonietaissa ja Islannin sinfoniaorkesterissa.

Osmo Vänskä johtaa yhä useammin sinfoniaorkesterien lisäksi myös oopperaa. Hänen ohjelmistonsa on poikkeuksellisen laaja: hän on tunnettu niin Mozartin ja Haydnin kuin suurten romantikkojenkin, erityisesti pohjoismaisten suurten Griegin, Nielsenin ja Sibeliuksen musiikin tulkinnoista, minkä lisäksi hän johtaa jatkuvasti oman aikamme musiikkia – hänen ohjelmistonsaan on vuosittain useita suomalaisten ja kansainvälisten säveltäjien kantaesityksiä. BIS-levymerkille Osmo Vänskä on levyttänyt säännöllisesti sekä Sinfonia Lahden että useiden

muiden orkestereiden kapellimestarina. Tasavallan Presidetti myönsi Osmo Vänskälle Pro Finlandia -mitalin 6.12.2000 tunnustukseksi Vänskän määrätietoista työtä kaupunginorkesterin parissa.



Jean Sibelius

Symphonie Nr. 1 in e-moll, op. 39

„Der Komponist spricht die Sprache der ganzen Menschheit, aber eine Mundart, die trotzdem seine eigene ist.“ So schrieb der Kritiker Richard Faltin in der Helsinkier Zeitung *Nya Pressen*, nachdem er Sibelius die Uraufführung seiner *Ersten Symphonie* am 26. April 1899 dirigieren gehört hatte. Die neue Symphonie wurde gut aufgenommen, mit Beifall nach jedem Satz, aber der wirkliche Höhepunkt des Abends war weder sie noch die Tondichtung *Die Waldnympe*, mit der das Konzert begann, sondern ein kurzes patriotisches Stück, *Gesang der Athener*, Sibelius' Reaktion auf das sogenannte „Februarmanifest“ des Zaren Nikolaus II. im Jahre 1899, durch welches Finnland (seit 1809 ein autonomes Großherzogtum im russischen Imperium) viele seiner Selbstbestimmungsrechte verlor.

Obwohl die Symphonie zu einer Zeit geschrieben wurde, in der die nationalen Gefühle in Finnland zunahmen, ist weder diese noch irgendeine andere Symphonie von Sibelius ein „politisches“ Werk, sondern stilistisch hat sie vielmehr der russischen Musik, die damals ein fester Bestandteil der musikalischen Diät in Helsinki war, einiges zu verdanken. Damals waren die kulturellen Beziehungen zwischen der finnischen Hauptstadt und St. Petersburg eng, und russische Musiker spielten häufig in Helsinki. Der finnische Dirigent und Komponist Robert Kajanus (1856-1933), der 1882 die Helsinkier Orchestergesellschaft gegründet hatte und später einer der eifrigsten Verfechter von Sibelius' Musik wurde, war ein großer Bewunderer von Glasunow, der Finnland zahlreiche Male besuchte; zu den anderen russischen Komponisten, deren Musik in Helsinki gespielt wurde, gehörten Anton Rubinstein, Kalinnikow, Arenskij und Rimskij-Korsakow. Tschajkowskij's Werke interessierten und beeinflussten Sibelius seit seinen jugendlichen Kammermusikwerken; er bemerkte: „Es gibt viel in dem Mann, das ich bei mir selbst erkenne“. Die *Symphonie pathétique* des russischen Komponisten, erst 1893 geschrieben, war 1894 und 1897 in Helsinki aufgeführt worden. Sibelius tritt zwar ab, Borodins *erste Symphonie* (1862-67) gehört zu haben, als sie im Oktober 1896 in Helsinki gespielt wurde, aber es gibt

eine auffallende Ähnlichkeit zwischen dem Hauptthema des ersten Satzes bei Borodin und der entsprechenden Stelle bei Sibelius.

In den späten 1890er Jahren waren die größeren Musikformen Sibelius nicht fremd. Während seiner Studienjahre hatte er zahlreiche groß angelegte Kammermusikstücke komponiert, darunter mehrere Violinsonaten, Streichquartette und ein Klavierquintett. 1892 hatte er *Kullervo* geschrieben, eine fünfsätzige Partitur für Solisten, Chor und Orchester, die häufig als Symphonie betrachtet wird, und darauf folgten Tondichtungen wie *En saga* (Originalfassung), die *Lemminkäinen suite* (Originalfassung) und *Die Waldnymph*. 1896 hatte er auch seine eintaktige Oper *Jungfrun i tornet* (*Die Jungfrau im Turm*) vollendet.

Als Sibelius und seine Frau Aino im späten Februar 1898 nach Berlin reisten, spielte er mit der Idee, eine Programmsymphonie zu komponieren. Nachdem er Berlioz' *Symphonie fantastique* gehört hatte, schrieb er in sein Skizzenbuch: „O santa ispirazione! O santa deal!“ Aino kehrte im frühen April nach Helsinki zurück, und gegen Ende des Monats hatte Sibelius ernsthaft begonnen, an der Symphonie zu arbeiten, – obwohl jegliche Programmideen links liegen blieben. Im Frühling 1898 wurde Sibelius des Stadtlebens immer überdrüssiger (dessen Versuchen zu probieren er nur allzu geneigt war), und im frühen Juni kehrte er nach Finnland zurück, wo er im Hause seiner Schwiegermutter Elisabeth Jämfelt in Lohja wohnte (auf Schwedisch Lojo, etwa 65 Kilometer westlich von Helsinki) und bis zum Spätherbst fleißig an der Symphonie arbeitete. Schließlich zog er – offensichtlich ziemlich ungerne – nach Helsinki in eine Mietwohnung in der Liisankatu zurück, wo er mit seinem Bruder Christian, seiner Schwester Linda, sowie mit Aino und ihren beiden Töchtern wohnte. Im November gebar Aino eine dritte Tochter, Kirsti. Wie in Berlin war Sibelius auch in Helsinki nicht imstande, der Verlockung vornehmer Lokale zu widerstehen (wie des Hotels Kämp oder der Restaurants König und Gambirini), und er zog bald 25 Kilometer nördlich der Stadt nach Kerava, wohin die Familie im Frühling 1899 nachkam, und wo er letzte Hand an das Werk legte.

Sibelius' *erste Symphonie* ist in Übereinstimmung mit der klassischen Tradition viersätzig und für großes Orchester mit Tuba und Harfe gesetzt. Wie immer bei Sibelius ist das thematische Material der ganzen Symphonie sehr einheitlich, wenn auch auf subtile Art. Das Werk beginnt mit einem breiten Klarinettensolo, nur von Pauken begleitet (*Andante, ma non troppo*). Dieses Thema, häufig als „Mottothema“ bezeichnet, enthält das wichtigste motivische Material der Symphonie. Das bestimmte, rhythmisch straffe Hauptthema des *Allegro energico* ist tonal zweideutig und schwebt zwischen G-Dur und e-moll. Die zweite Themengruppe beginnt mit einem munteren Flötenmotiv, das aus dem Klarinettensolo entwickelt ist. Der Satz ist ein Lippenbekenntnis zu den Prinzipien der Sonatenform, aber die Art, auf welche Sibelius den Schluß der Durchführung mit dem Anfang der Reprise zusammenlegt, ist ein Beispiel der formalen Komprimierung, die seine späteren Symphonien kennzeichnen sollte. Robert Layton nennt diesen Satz „eine Glanzleistung organischen symphonischen Denkens“, mit „der Vollblutshetorik der Romantik in Ehe mit einer Unmittelbarkeit des Ausdrucks und einer Ökonomie im Aufbau, die wahrhaft klassisch sind“.

Der zweite Satz ist eine Art Rondo, obwohl dieser Terminus wenig über seine emotionale Spannweite oder stilistische Geschlossenheit besagt. Er beginnt mit einem besänftigenden, liedhaften Thema (A), gefolgt von einer ansteigenden Fassung desselben Gedankens (B), dann von einer quasi fugalen Melodie im Fagott, die deutlich auf das Klarinettensolo des ersten Satzes bezogen ist. Als nächstes kommt eine fallende Variante des Hauptthemas (C), und nach einer Anspielung des Solocellos auf das Anfangsmaterial (A1) gelangen wir zu einem pastoralen Zwischenspiel, das in den Hörnern *Molto tranquillo* beginnt (D). Das Hauptthema kehrt zurück, verstärkt und mit einer unheilverkündenden Pizzicatobegleitung (A2), und die fallende Variante (C1) gewinnt an Kraft, während sie zum Höhepunkt des Satzes führt (B1). Dann klingt die Musik schnell ab, und es folgt eine ruhige Wiederholung des musikalischen Materials vom Anfang (A3), *espressivo semplice*.

Das Scherzo beginnt mit einem robusten rhythmischen Puls Brucknerscher Art, aber während die Musik sich vorwärts bewegt, wird sie immer beweglicher und lebendiger, wobei sich die Stimmen der Holzbläser und der Streicher mit der Geschwindigkeit eines Wirbelwindes verweben. Das Trio ist ruhiger, ein Echo der Stimmung eines pastoralen Zwischenspiels im langsamen Satz, und der Satz endet mit einer verkürzten Wiederholung des Scherzoteiles.

Das Finale beginnt mit einer wuchtigen Wiederholung des Klarinettenthemas im ersten Satz, jetzt von den Streichern gespielt und mit einem sanfteren Echo in den Holzbläsern – wobei allerdings dieses Thema im weiteren Verlauf des Satzes keine direkte Rolle spielen soll. Das Hauptthema ist rasend; die Musik wird durch „spannende orchestrale Details, jähe und lebhaft deklamatorische Kontraste, stürmische und dramatische Ausbrüche von Rhetorik“ (R. Layton) charakterisiert. Ein Höhepunkt mit explosiven Akkorden des Orchesters wird erreicht – hier ruft der Rhythmus das Hauptthema des ersten Satzes in Erinnerung. Als Kontrast zu diesem stürmischen Geschehen dient ein breites und leidenschaftliches, zunächst *cantabile ed espressivo* bei den Violinen zu hörendes Seitenthema, nicht ohne Ähnlichkeit mit dem Hauptthema des langsamen Satzes. Das stürmische *Allegro molto* kehrt zurück und gipfelt abermals in emphatischen Akkorden, wonach das leidenschaftliche Seitenthema die Symphonie zu einem Höhepunkt von romantischer Großartigkeit führt. Im Unterschied zu Tschajkowskij widersteht Sibelius der Versuchung, die Symphonie triumphierend mit einer Durfassung des „Mottothemas“ zu beenden; die überwältigende, tragische Coda wird durch zwei Pizzicatoakkorde gelöscht, jenen ähnlich, die den ersten Satz beendeten.

Die erste Symphonie war ein Wendepunkt in Sibelius' Karriere. Ohne auf die symphonische Dichtung als expressive Form für die Musik eines eher programmatischen Charakters zu verzichten, machte er hier einen entscheidenden Schritt von der Wagnerianischen Welt weg, die ihn in den 1890er Jahren so sehr beschäftigt hatte. Gleichzeitig bekannte er sich persönlich zur absoluten Musik, zu jener

symphonischen Tradition, die bis zurück zu den Wiener Klassizisten reicht. Mit dieser Tradition als Ausgangspunkt sollte er einen symphonischen Weg beschreiten, der so einzigartig war, daß seine Bedeutung und seine Auswirkungen erst heute ganz klar zu werden beginnen.

Symphonie Nr. 2 in D-Dur, op. 43

Nach der vom Komponisten selbst dirigierten Uraufführung von Sibelius' zweiter Symphonie in Helsinki schrieb Robert Kajanus einen völlig irreführenden Artikel in der schwedischsprachigen Zeitung *Hufvudstadsbladet*, in welchem er das Werk als Schilderung des finnischen Widerstandes gegen (und schließlichs Triumph über) die immer dominanteren russischen Oberherren interpretierte. Dieser Standpunkt wurde von einflußreichen Personen vertreten, wie dem Dirigenten Georg Schnéevoigt und dem Musikwissenschaftler Ilmari Krohn, der Mitte der 1940er Jahre das Werk sogar die „Befreiungssymphonie“ nannte.

Solch eine nationalistische Interpretation der Symphonie wurde vom Komponisten mit Nachdruck zurückgewiesen und hat wenig mit den tatsächlichen Umständen zu tun, unter welchen die Musik geschrieben wurde. Im Februar 1901 weilte Sibelius zusammen mit seiner Frau Aino und ihren beiden Töchtern in der kleinen nordwestitalienischen Küstenstadt Rapallo, unweit von Genua. Die Familie wohnte in einem Gasthaus, während Sibelius selbst ein Arbeitszimmer in der Bergvilla eines gewissen Signor Molino mietete, umgeben von einem Garten voller „blühender Rosen, Kamelien, Mandelbäumen, Kakteen ..., Magnolien, Zypressen, Weinreben, Palmen und einer vielfältigen Blumenpracht“ (Brief an Axel Carpelan, März 1901). Angeregt nicht nur von der idyllischen Umgebung, sondern auch von den Büchern, die er auf die Reise mitgenommen hatte, unter ihnen Adolph Törneros' *Bref och dagboksanckningar (Brieft und Tagebücher)* und Henri-Frédéric Amiels *Journal intime (Tagebuch eines Träumers)*, entwarf er viele musikalische Ideen. Am 11. Februar verglich er für sich selbst die Bergvilla mit Don Juans von einem Zaubergarten umgebenem Palast, und schrieb, parallel zu dem Hauptthema des zweiten Satzes der

zweiten Symphonie, die folgenden Zeilen: „Don Juan. Sitze in der Dämmerung in meinem Palast, ein Gast [der Steinerne Gast] tritt herein. Ich frage mehrmals wer er ist. Keine Antwort. Ich versuche, ihn zu unterhalten. Er schweigt weiterhin. Schließlich beginnt der Fremde zu singen. Dann erkennt Don Juan, wer er ist: der Tod“. In diesem Stadium wußte er natürlich nicht, daß es mit einer Symphonie enden sollte: stattdessen stellte er es sich als Teil eines geplanten, auf dem Don-Juan-Thema basierenden Werkes vor, mit dem Titel *Festival: Vier Tondichtungen für Orchester*.

Der Aufenthalt in Italien war zwar zweifellos eine Anregung für Sibelius' schöpferische Tätigkeit, aber es war alles andere als eine völlig glückliche Zeit. Wie üblich war seine finanzielle Lage beunruhigend und die Tochter Ruth erkrankte an Typhus. Dies gehörte zu den Schwierigkeiten, die eine Ehekrise hervorriefen, und im März floh Sibelius ohne vorherige Ankündigung nach Rom, wo er ein Zimmer mietete und eine Zeitlang gewissenhaft komponierte. Aino und die Mädchen blieben in Rapallo.

Bei der Rückfahrt der Familie Sibelius nach Finnland reisten sie zunächst nach Florenz (wo der Komponist er-
wog, einen Teil der *Divina Commedia* von Dante zu vertonen: er skizzierte das, was später das zweite Thema des langsamen Satzes der Symphonie werden sollte [*Andante sostenuto*, geteilte Streicher, *ppp*], mit der Überschrift „Christus“), dann nach Wien und Prag. Im Mai kamen sie nach Finnland zurück, aber Sibelius reiste sehr bald wieder fort, diesmal nach Berlin und Heidelberg, wo er am 4. Juni beim Heidelberger Festival den *Schwan von Tuonela* und *Lemminkäinen zieht heimwärts* dirigieren sollte. Einen Großteil des Sommers und den Frühherbst verbrachte er im Hause seiner Schwiegermutter Elisabeth Järnefelt in Lohja, und während dieser Zeit ließ er endgültig die Pläne für eine Tondichtung nach Dante fallen. Die Symphonie scheint im November fast fertig gewesen zu sein, aber Sibelius nahm dann umfassende Revisionen vor, durch welche die Uraufführung verzögert wurde. Am 8. März 1902 erhob Sibelius endlich in der Großen Aula der Helsinki-Universität den Taktstock, um die Erstaufführung

der Symphonie zu dirigieren, zusammen mit zwei anderen neulich vollendeten Werken (der *Ouvertüre a-moll* und dem *Impromptu* für Frauenstimmen und Orchester). Das Konzert wurde am 10., 14. und 16. März wiederholt, jedesmal vor ausverkauftem Haus – ein noch nie dagewesener Erfolg für ein neues Orchesterwerk in Finnland. Sibelius widmete seine zweite Symphonie seinem Freund und Wohltäter Axel Carpelan, dessen regelmäßige Kontakte mit dem Komponisten 1900 begonnen hatten, und der bis zu seinem Tode im März 1919 eine wichtige Quelle für Ratschläge und Inspiration bleiben sollte.

In der zweiten Symphonie sind die in der Ersten spürbaren russischen Einflüsse weniger merkbar. Obwohl die Spielfaule und die emotionale Reichweite der zweiten Symphonie den Forderungen der Spätromantik völlig entsprechen, verändert sich – besonders im ersten Satz – die Natur der Themen selbst merkbar in Richtung Leichtigkeit und Klassizismus. Die Symphonie ist in der lichten Tonart D-Dur, die der Komponist mit gelber Farbe verband, und viele Kommentatoren verglichen den Geist des Werkes mit Ludwig van Beethovens Symphonien.

Der stramme Aufbau des ersten Satzes wurde häufig gelobt, aber obwohl die meisten Kritiker ihn als Sonatenform analysieren, unterscheiden sich ihre Analysen der Struktur weitgehend. Wie Robert Layton meint, „scheinen viele der Ideen zusammenzugehören oder einem gemeinsamen Keim entsprungen zu sein, aber wenn sie näher betrachtet werden, wird ihre Verwandtschaft schwerer definierbar“. Zwei Hauptthementypen sind zu erkennen, und diese kehren auch in späteren Sätzen zurück. Einer ist eine Figur aus drei Tönen, die stufenweise steigen oder fallen: Beispiele sind das Streichermotiv am Anfang und ein folgendes Holzbläserthema. Der andere, kontrastierende Typus beginnt mit einem langen Anfangston, häufig von einem langsamen (notierten) Gruppento oder Triller und einem fallenden Quintintervall gefolgt. Der Einfallsreichtum, mit dem diese Themen kombiniert werden, veranschaulicht auf ausgezeichnete Weise das, was Sibelius später als „tiefe Logik, die einen inneren Zusammenhang zwischen allen Motiven schuf“ bezeichnete (im Ge-

sprach mit Mahler 1907, kurz nachdem Sibelius die *dritte Symphonie* vollendet hatte).

Der eher rhapsodische langsame Satz beginnt mit einer außerordentlichen Passage für Kontrabässe und Celli im Pizzicato, die Sir Thomas Beecham einmal als „Dahinschlängeln eines lebenswürdigen Bandwurmes durch das tiefere Register des Orchesters“ beschrieb. Wie bei der späteren Tondichtung *Nächtlicher Ritt und Sonnenaufgang* zögert Sibelius das Erscheinen des Hauptthemas („Tod“) hinaus: schließlich ist es bei den Fagotten in Oktaven zu hören. Wenn das Tempo auf *Poco Allegro* gesteigert wird, spielen die Violinen ein zerklüftetes Motiv, das später von großer Bedeutung sein wird. Die Musik steigert sich zu einem donnernden, blechbläsergetragenen Höhepunkt, nach welchem das zerklüftete Motiv plötzlich und magisch in das ätherische zweite Thema verwandelt wird, das zunächst in Fis-Dur zu hören ist – dies ist der Gedanke, den Sibelius ursprünglich mit „Christus“ betitelt hatte. Die beiden Hauptthemen kämpfen für den Rest des Satzes miteinander, wobei es scheint, daß das „Todesthema“ triumphierend davongeht.

Das romantische Gewebe wird von den frischen Sturmwinden des Scherzos (*Vivacissimo*) weggefegt, das der finnische Musikwissenschaftler Veijo Murtomäki „einen von Sibelius' Beethovenschen Sätzen“ nannte. Der kraftvolle Fluß dieses sehr virtuosens Satzes wird von fünf isolierten Paukenschlägen unterbrochen, welche das pastorale Trio einleiten, *Lento e suave*. Dieses beginnt mit einem für den Komponisten sehr charakteristischen Oboensolo: der wiederholte Ton am Beginn, die fallende Quinte und die Triole gegen Ende der Phrase verraten, daß dieses Thema zum zweiten der vorhin beschriebenen Typen gehört. Scherzo und Trio werden beide wiederholt, ein überbrückender Abschnitt entsteht dann aus dem Trio und führt ohne Pause zum letzten Satz.

Das Hauptthema des in Sonatenform komponierten Finales besitzt sämtliche Eigenschaften, die für Popularität notwendig sind: es ist schlicht und einprägsam, heroisch im Charakter und glühend orchestriert, mit leidenschaftlichen Streichern, strahlenden Trompeten, klangvollen

Hörnern, und, im Hintergrund pochend, ein drohendes rhythmisches Motiv der Posaunen. Das zweite Thema ist eher zurückhaltend: über Skalenpassagen der Streicher im Ostinato hören wir ein klagendes Thema, das an finnische Volksmusik erinnert. Laut der Gattin des Komponisten, Aino, wurde dieses Thema ursprünglich zum Gedenken an Sibelius' Schwägerin Elli Järnefelt komponiert, welche Selbstmord begangen hatte. Der Durchführungsabschnitt ist strikt kontrapunktisch, und die Reprise wird unerbittlich bis zum abschließenden, leidenschaftlichen Höhepunkt aufgebaut. Diesem folgt eine triumphale Coda, deren Thema anscheinend im Juni 1899 als musikalische Impression des exotischen Heimes des Malers Axel Gallen-Kallela (1865-1931) in Ruovesi konzipiert wurde.

Symphonie Nr. 3 in C-Dur, op. 52

Das präzise, regelmäßige, rhythmisch disziplinierte Thema der Celli und Kontrabässe, mit dem Sibelius' *dritte Symphonie* beginnt, gibt den Ton für ein Werk an, welches die romantische Üppigkeit zugunsten eines strammeren, ökonomischeren, „klassischen“ Stils verläßt – dieser allerdings nicht von der neoklassizistischen, pastichehaften Art, sondern eher in der Nähe der von Sibelius' Freund Ferruccio Busoni dargelegten Vorstellung der „jungen Klassizität“, die sich zugunsten der Melodik und absoluten Musik eines Bach oder Mozart von den programmatischen Tendenzen des 19. Jahrhunderts entfernte. Das Orchester der *dritten Symphonie* hat weder Tuba noch Harfe, und das Blech wird mit Zurückhaltung eingesetzt.

Sibelius bemerkte: „Meines Erachtens ist ein Mozart-*Allegro* das perfekte Modell eines Symphoniesatzes. Denken Sie nur an seine wundervolle Einheitlichkeit und Homogenität! Es ist wie ein ununterbrochener Strom, wo nichts hervorsteht und nichts in das Andere eingreift.“ Die Sonatenform des ersten Satzes der Symphonie veranschaulicht perfekt, was Sibelius meinte. Das Anfangsthema mit seiner beharrlichen Sechzehntelbewegung wird zu einem Höhepunkt in den Hörnern aufgebaut. Wie das erste Thema erscheint auch das zweite zunächst in den Celli: es ist zum Teil vom Höhepunkt in den Hörnern abgeleitet, ist aber

breiter und mehr *cantabile*, obwohl es im Hintergrund einen festen rhythmischen Puls aufrechterhält. Erst ganz am Schluß der Exposition wird das unterliegende Tempo verändert (in einer mystischen Passage, *Tranquillo, ppp*). In der Durchführung erscheinen motorische Sechzehntel in den Streichern. Vor der Reprise nehmen die Holzbläser Phrasen aus dem zweiten Thema auf, am auffallendsten ein Fagottsolo, welches deutlich das Klagelied des Fagotts in der Durchführung des ersten Satzes der *fünften Symphonie* vorausnimmt. Die Reprise ist direkt und energisch. In der hymnischen Coda hören wir eine freie Weiterentwicklung von Material, das ursprünglich gegen Ende der Exposition (kurz vor der *Tranquillo*-Passage) erschienen ist.

Sibelius' Wohltäter Axel Carpelan beschrieb den langsamen zweiten Satz als „wundervoll, wie ein Kindergebet“, aber hinter der Fassade dieses dem Anschein nach schlichten Satzes finden wir eine große Zartheit und Wärme. Formal gesehen ist er ein Rondo (obwohl manche Kritiker ihn lieber als Thema mit Variationen bezeichnen) und nutzt geschickt die rhythmische Wechselwirkung der beiden parallelen Taktarten 6/4 und 3/2 aus. Das sanfte, nachdenkliche Hauptthema wird zuerst von den Flöten in Terzen gespielt, dann von den Klarinetten und schließlich von den ersten Violinen übernommen. Die erste Episode in geteilten Celli (von den Holzbläsern beantwortet) ist intensiv und ergreifend. Bei der Rückkehr des Hauptthemas wird dieses von Streicherpizzicati begleitet, welche der etwas schnelleren zweiten Episode den Weg bereiten, deren Nervosität schließlich erst von der Rückkehr des Hauptthemas gemildert wird, welches jetzt, mit einem festeren Tritt, zuversichtlicher ist. Eine kurze Erinnerung an die erste Episode beschließt den Satz.

Das Finale kombiniert die traditionellen Elemente von Scherzo und Finale in einem Satz – ein Fusionsprozeß, zu dem Sibelius im ersten Satz seiner *fünften Symphonie* zurückkehren sollte, und den er in der einsätzigen *siebten Symphonie* zu einem logischen Abschluß bringen sollte. Sibelius beschrieb selbst diesen Satz als „Herauskristallisieren des Gedankens aus dem Chaos“. Zunächst werden einige Motive präsentiert und es gibt einen kurzen Rück-

blick auf das Hauptthema des langsamen Satzes. Danach werden die thematischen Fragmente herungeworfen und miteinander verwoben, indem sie zu einem kraftvollen Höhepunkt emporsteigen. Dieser Versuch, „Gedanken herauszukristallisieren“, mißlingt aber, und die Musik fällt zurück in Beklommenheit und Turbulenz. Allmählich lichtet sich der Nebel und ein breites Marschthema taucht in den Celli auf, zunächst vorsichtig, dann zuversichtlich, *a tempo, con energia*. Dieses aus einem winzigen fallenden Motiv entwickelte Thema, welches bereits viel früher im Satz unauffällig zu hören war, dominiert den Rest der Symphonie, gewinnt permanent an Intensität und erreicht schließlich einen enormen, aber offensichtlich unvermeidlichen Höhepunkt in C-Dur.

Sibelius war geraume Zeit mit der *dritten Symphonie* beschäftigt: am 21. September 1904, nur drei Tage bevor er seine neuerrichtete Villa Ainola in Järvenpää (etwa 40 km nördlich von Helsinki) bezog, erwähnte er in einem Brief an Axel Carpelan, daß er gerade die Arbeit an einer Symphonie begonnen habe, aber in diesem Stadium machte er offensichtlich wenig Fortschritte mit der Arbeit. Im Laufe der Jahre kamen noch vor der Symphonie einige wichtige andere Werke: die Revision des *Violinkonzerts*, die Theatermusik zu Maeterlincks *Pelléas et Mélisande* und Procopés *Belsazars Gastmahl*, die Klaviersuite *Kyllikki*, die sechs Lieder op. 50 zu deutschen Texten, die patriotische Kantate *Die gefangene Königin* (genauer: *Die befreite Königin*) und die symphonische Fantasie *Pohjolas Tochter*. Sibelius schrieb einen Vertrag mit dem Berliner Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung (Robert Lienu), was den Druck auf ihn verstärkte, regelmäßig größere Werke zu liefern – vier pro Jahr.

Am 1. März 1906 schrieb Sibelius an Carpelan, daß die Symphonie fast fertig sei, und versprach, sie im Frühling 1907 bei der Royal Philharmonic Society in London zu dirigieren. Die geplante Premiere mußte aber verschoben werden, und die Arbeit zog sich bis zum September hin. Die abschließenden Korrekturen am Finale nahm er gerade rechtzeitig vor, um die Symphonie bei einem Konzert in Helsinki am 25. September zu dirigieren, wo sie

neben *Pohjolas Tochter* und *Belsazars Gastmahl* auf dem Programm stand.

Das Werk, welches bei diesem Konzert am meisten beeindruckte, war jenes, dessen Stil die größten Ähnlichkeiten mit Sibelius' Werken der vergangenen zehn Jahre hatte: Die dramatische und aufregende Fantasie *Pohjolas Tochter*. Die eher verhaltene *dritte Symphonie* scheint einen viel geringeren Eindruck gemacht zu haben. Als Cecil Gray 1931 über Sibelius' Symphonien schrieb, nannte er die *Dritte* „das Ergebnis einer Schlankheitskur, eine Reduktion des Fettgewebes und der etwas üppigen Kurven der symphonischen Muse, wie sie in den ersten beiden Exemplaren erscheint“. Obwohl die *dritte Symphonie* für Sibelius' eigene Abkehr von der Romantik zugunsten größerer Klarheit und Ökonomie hinsichtlich der Form und des Klanges ganz repräsentativ ist (auch bei solchen Werken wie dem Streichquartett *Voces intimæ*, den zehn Klavierstücken op. 58, und der symphonischen Dichtung *Nächtlicher Ritt und Sonnenaufgang* evident), ist sie weit entfernt von der Üppigkeit und der Komplexität solcher damaliger Werke wie Skrjabin's *Poème de l'extase* (1905-08) oder Mahlers *achter Symphonie* (1906-07). Dies erklärt zum Teil, warum sie im Laufe der Jahre relativ gesehen vernachlässigt wurde – von einigen als „belanglos“ oder „Übergangswerk“ bezeichnet, von anderen falsch verstanden oder ignoriert. Die *Dritte* war beispielsweise die einzige Symphonie von Sibelius, die Herbert von Karajan nie einspielte, und Eugene Ormándy gab zu, daß er das Werk nicht verstand. Während vieler Jahre war die einzige kommerzielle Aufnahme der Symphonie Kajanus' bahnbrechende und visionäre Version, welche er im Juni 1932 mit dem London Symphony Orchestra eingespielt hatte.

Sibelius widmete seine *dritte Symphonie* dem englischen Komponisten, Dirigenten und Pädagogen Sir Granville Bantock (1868-1946), einem der frühesten Verfechter seiner Musik in England.

Symphonie Nr. 4 in a-moll, op. 63

„Eine Symphonie ist nicht einfach eine Komposition im landläufigen Sinne des Wortes; sie ist eher ein inneres Be-

kenntnis an einem bestimmten Punkt des Lebens.“ – So schrieb Sibelius am 5. November 1910 in seinem Tagebuch. Ein gutes Jahr früher, im September 1909, war er zusammen mit seinem Schwager, dem Maler Eero Järnefelt, dem er seine *vierte Symphonie* widmen sollte, nach Koli in Nordkarelien gereist. Das wilde Landschaftsbild dieses entlegenen Berges am Pielinen-See bot ihm eine einzigartige Möglichkeit, über sein Leben und seine Arbeit nachzudenken: seine Kehlkopfoperationen im Jahre 1908, welche zu einem (zumindest vorübergehenden) Verzicht auf Zigarren und Alkohol geführt hatten, seine stets größer werdenden Schulden, die zentrale Stelle, welche er inzwischen im Musikleben seines Landes errungen hatte, die Wertschätzung, welche ihm von jüngeren Komponisten wie Kuula, Madetoja und Melartin entgegengebracht wurde, aber auch von Freunden, besonders von Kulturpersönlichkeiten, wie dem Maler Pekka Halonen und dem Schriftsteller Juhani Aho, welche beide unweit der Villa in Järvenpää wohnten, die seit 1904 Sibelius' Heim gewesen war. In sein Tagebuch schrieb er: „Koli. Eines der größten Erlebnisse meines Lebens. Viele Pläne. »La montagne«!“ Zu Weihnachten jenes Jahres enthüllt uns Sibelius' Tagebuch, daß er mit thematischen Experimenten zu seiner *vierten Symphonie* begonnen hatte, und ein Brief seines Freundes Axel Carpelan deutet klar eine Verbindung zwischen der Symphonie und der Reise nach Koli an: „was Du mir aus dem »Berg« und den »Gedanken eines Weggeßellen« vorspieltest, war das beeindruckendste, was ich bisher aus Deiner Feder hörte. Ich sehne mich danach, die Symphonie in ihrem glühenden Orchestergewand zu hören.“

Sibelius arbeitete an seiner *vierten Symphonie* vom Dezember 1909 bis zum April 1911, obwohl er auch für andere Sachen Energie brauchte. Im März 1910 fuhr er im Versuch, seine hoffnungslosen finanziellen Probleme zu lösen, regelmäßig nach Helsinki hinein („Geldsachen sind für mich wie das Klogehen, ein notwendiges Übel“, hatte er im vorigen Jahr bemerkt); diese wurden letztlich zum Teil durch Axel Carpelan und dessen Cousin Tor gelindert, denen es zusammen mit einflußreichen Kulturpersönlich-

keiten gelang, von der Geschäftswelt Spenden und finanzielle Garantien zu erhalten. Gesellschaftliche Verpflichtungen verlangten auch einiges von ihm: im Mai fuhr er beispielsweise nach Viipuri, um die englische Musikschriftstellerin Rosa Newmarch (1857-1940) zu treffen, mit der er viele Jahre im Briefwechsel stand; zusammen reisten sie nach Imatra und Helsinki, und sie besuchte auch sein Heim in Järvenpää.

Sibelius' Ablenkungen waren aber nicht ausschließlich praktischer oder gesellschaftlicher Art; neue und ältere musikalische Unterfangen nahmen ebenfalls seine Aufmerksamkeit in Anspruch. 1910 vollendete er eine kurze Tondichtung mit dem Titel *Die Dryade* (Februar), schloß die Revision des Trauermarsches *In memoriam* ab (März), und schrieb die acht Lieder op. 61 (Juli). Anfang August 1910 verbrachte er eine Woche auf der Insel Järvi an der finnischen Südküste, wonach er bis spät im September ununterbrochen an der Symphonie arbeitete, zu welchem Zeitpunkt er durch eine Revision der Kantate *Der Ursprung des Feuers* und Reisen nach Christiania (wie Oslo damals hieß) und Berlin abgelenkt wurde. Nach seiner Rückkehr nach Järvenpää nahm er die Symphonie wieder auf und machte einige Fortschritte, obwohl dies bedeutete, daß er Konzerte von Glasunow und Fauré in Helsinki versäumte. Früh im November traf er die Sopranistin Aino Ackté (1876-1944), um Pläne für eine Konzertreise im folgenden Februar nach Deutschland zu besprechen, und als Ergebnis ihres Treffens begann er die Arbeit an einem Orchesterlied, eine Vertonung von Edgar Allan Poes *Der Rabe*. Im November arbeitete er sowohl an der Symphonie als auch an dem Lied und fand auch die Zeit dazu, seine Frau Aino zu besuchen, die wegen Gelenkrheumatismus im Krankenhaus lag. Anfang Dezember aber sah er ein, daß er den *Raben* niemals rechtzeitig würde vollenden können, weswegen er seine Mitwirkung an der Tournee absagte. Teile des musikalischen Materials für das Lied wurden statt dessen in das Finale der Symphonie aufgenommen.

Im Frühjahr 1911 verbrachte Sibelius einige Zeit in Helsinki, aber anscheinend machte er wenig Fortschritte

mit der Symphonie bevor er im Februar eine erfolgreiche Reise als Dirigent nach Schweden (Göteborg) und Lettland (Riga und Mitau/Jelgava) antrat – und als er zurückkehrte, war seine erste Aufgabe das Schreiben von zwei kurzen Nummern, *Canzonetta* und *Valse romantique*, für eine Neuinszenierung des Stückes *Kuolema*. Im März konnte er aber wieder an der Symphonie arbeiten, und am 2. April schrieb er ins Tagebuch: „Die Symphonie ist »fertig«. *Iacta alea est* ... Man muß viel Mut haben, um dem Leben direkt ins Auge zu schauen.“ Sibelius dirigierte selbst die Uraufführung in Helsinki am nächsten Tag, 3. April 1911. Später im April unternahm er einige Korrekturen, und am 20. Mai schickte er eine Reinschrift der Partitur an Breitkopf & Härtel.

Das musikalische Material der *vierten Symphonie* ist äußerst knapp und konzentriert, und obwohl Sibelius das Werk für großes Orchester instrumentierte, verwendete er das Material auf eine sehr ökonomische, häufig als kammermusikalisch gekennzeichnete Weise. Vorherrschend in der Musik ist das Intervall des Tritonus, *diabolus in musica*, das bereits in den grüblerischen Anfangstönen zu hören ist, C-D-Fis-E, von denen Sibelius selbst sagte, sie sollten „hart wie das Schicksal“ klingen. Das Hauptthema des langsamen ersten Satzes ist zunächst in einem Solocello zu hören, wobei die Tonart a-moll etabliert wird (in einer Skizze wird dieses Thema als „Marche élégiaque“ bezeichnet); die zweite Themengruppe mit dem Ton Fis als Zentrum beginnt mit kraftvollen Akkorden der Blechbläser. Am Anfang der Durchführung steht ein Teil, der zu Sibelius' tonal doppeldeutigster Musik zählt. Es folgen aufsteigende Holzbläserfiguren über einem hastigen Streicherhintergrund, und die gekürzte Reprise beginnt mit hohen Violinen und den Blechbläserakkorden der zweiten Themengruppe.

Als zweiter Satz steht das Scherzo, *Allegro molto vivace*. Die spielerische, tänzerische Oboenmelodie in 3/4 wird von übereinandergelagerten, steigenden Quartetten der Violinen beantwortet, einer Vorwegnahme der Hornsignale am Anfang der *fünften Symphonie*. Die Musik eilt durch mehrere Episoden verschiedenen Charakters, aber die

scheinbare Höflichkeit des ganzen Scherzos entpuppt sich als brutaler Betrug, als das Tempo halbiert wird: „im folgenden Abschnitt *Doppio più lento* ist es, als ob er ein Gefangener seiner finstersten Gedanken und Ängste geworden ist, in einer Welt, wo der Tritonus regiert“ (Erik Tawaststjerna). Manche Kritiker betrachten die Form dieses Satzes als Scherzo, dann ein Trio (*Doppio più lento*), schließlich die kürzeste aller Andeutungen (nur sechs Takte) einer Reprise des Scherzos. Andere meinen, daß der Abschnitt *Doppio più lento* so weit vom Anfangsmaterial entfernt ist, daß er eher als unheimlicher Epilog anzusehen ist.

Der dritte Satz, *Il tempo largo*, ist ein gutes Beispiel von Sibelius' Gebrauch formaler Vorgänge, die so weitgehend von der inneren Essenz der Themen bestimmt werden, daß jeglicher Versuch formaler Analysen praktisch überflüssig ist. Die Musik arbeitet sich bis zu einem breit steigenden, choralähnlichen Thema empor, das zunächst als zweitaktige Phrase in den Hörnern erscheint. Die melodischen Umrisse und Rhythmen dieses Satzes sind eng mit dem langsamen Satz des im April 1909 vollendeten Streichquartetts *Voces intimæ* op. 56 verwandt, und die Hauptthemen beider langsamer Sätze wurden in der Tat ursprünglich auf denselben Papierbogen skizziert. (Abgesehen davon gibt es aber keinerlei Anhaltspunkte für Harold Johnsons Theorie, die gesamte vierte Symphonie sei ursprünglich als Streichquartett geplant gewesen.) Das choralähnliche Thema entstand somit früher als der Großteil des übrigen Materials der Symphonie; es wurde vor Sibelius' Reise nach Koli konzipiert. Dieser Satz wurde, neben Auszügen aus *Der Sturm*, dem Trauermarsch *In memoriam* und dem Schwan von *Tuonela*, bei Sibelius' Beerdigung gespielt.

Formal gesehen ist das Finale, *Allegro*, ein Sonatenrondo. Es beginnt mit einem aufsteigenden Motiv, hell und sorglos, das aus einem ähnlichen Motiv gegen Ende des langsamen Satzes entstanden ist. Die aufsteigenden Holzbläserfiguren der zweiten Themengruppe (in Es-Dur, gegen A-Dur in den Streichern – eine beunruhigende Gegenüberstellung zweier Tonarten im Tritonusabstand,

statt der konventionelleren Tonika-Dominante-Verwandschaft) sind eng mit einem Motiv aus der Durchführung des ersten Satzes verwandt. Als Anhängel erscheint eine fallende Septime; beide Motive kehren in der Coda zurück. Obwohl Sibelius das Orchester mit Soloeinsätzen des Cellos, der Violine und der Klarinette nach wie vor zurückhaltend einsetzt, enthält der Satz eine Stimme für Glockenspiel, welche Gegenstand von Kontroversen geworden ist. Während die handgeschriebene Partitur „Stahlstäbe“ verlangt (was nach Glockenspiel klingt; Deutsch im Original), steht in der gedruckten Partitur die Angabe „Glocken“ (Röhrenglocken; Deutsch im Original). Es gibt die stärksten Anhaltspunkte dafür, daß Sibelius ein Glockenspiel haben wollte, und daß er den Klang der Röhrenglocken als „zu orientalisch“ fand. Ein Homchoralthema, seine schaukelnde Ostinatobegleitung in den Streichern (die beinahe wie ein schnelles, gleichmäßiges Atmen klingt), und die folgende, synkopierte, chromatische Passage entstammen alle den Skizzen zum *Raben*, und diese Motive spielen beim letzten Höhepunkt eine wichtige Rolle – sowie auch in der trostlosen Coda, wo Motive aus der zweiten Themengruppe den Konflikt spiegeln, der jetzt der Vergangenheit angehört. Die Symphonie endet nicht in einer Tragödie, sondern in Resigniertheit, mit wiederholten Mezzoforte-Akkorden in a-moll.

Sibelius nannte die vierte Symphonie „einen Protest gegen die heutige Musik. Es gibt in ihr nichts, aber auch überhaupt nichts, Zirkushaftes.“ Dies ist das wichtigste Werk aus einer Periode in Sibelius' Schaffen, in welcher er eine Reihe von suchenden, vorwiegend asketischen Werken schrieb – darunter die Tondichtungen *Die Dryade* und *Der Barde*, das Orchesterlied *Luonnotar*, die drei Klaviersonatinen, das Streichquartett *Voces intimæ* und die Theatermusik zu Lybecks Stück *Die Eidechse*. Die Reaktion des Publikums bei der Uraufführung war verworren, und die Kritiker waren nicht weniger verblüfft. Der Chordirigent Heikki Klemetti schrieb in *Sävelätär*: „Alles scheint seltsam. Merkwürdige, durchsichtige Gestalten schwimmen hier und dort, und sie sprechen zu uns in einer Sprache, deren Sinn wir nicht erfassen können.“ Evert Katila, der

etwas später in *Uusi Suometaar* schrieb, nannte das Stück „einen scharfen Protest gegen den allgemeinen Trend in der modernen Musik, das Modernste vom Modernen.“ Anfangs wurde die Symphonie nicht immer positiv aufgenommen – sie wurde sogar ausgepiffen, als Stenhammar sie 1913 in Göteborg dirigierte – aber ihre Tiefe und Allgemeingültigkeit stehen heute außer Frage, und ihre besondere Stellung in Sibelius' Schaffen ist unanfechtbar. Der Schwiegersohn des Komponisten, der Dirigent Jussi Jalas, bemerkte: „Für uns finnische Musiker ist Sibelius' *vierte Symphonie* wie die Bibel. Wir treten mit dem größten Respekt und der größten Hingabe an sie heran. In diesem Werk hatte Sibelius die grenzenlose Tragödie der Widersprüchlichkeiten des Lebens erfährt und zum Ausdruck gebracht: kühn, mit neuen Mitteln und in einer neuen Musiksprache.“

Symphonie Nr. 5 in Es-Dur, op. 82

Die *fünfte Symphonie* war keineswegs das einzige größere Werk, welches Sibelius gründlich revidierte – gleiches gilt für Werke wie *En saga* (1892, rev. 1902) und das *Violinkonzert* (1903/04, rev. 1905). Hingegen ist dies die einzige Symphonie von ihm, wo wir mehrere Fassungen vergleichen können. Die *fünfte Symphonie* erkörnte erstmals 1915 in einer viersätzigen Fassung. Sibelius war aber mit dem Werk unglücklich, und 1916 wurde eine revidierte Fassung in drei Sätzen aufgeführt. Der Komponist war jedoch weiter unzufrieden, und die heute normalerweise gespielte Fassung ist 1919 datiert. Hinter diesen krassen Fakten verbirgt sich die faszinierende Geschichte eines gewaltigen künstlerischen Kampfes, den Sibelius selbst als „Kampf mit Gott“ bezeichnete.

Überlieferte Skizzen zeigen eindeutig, daß Sibelius an der *fünften* und der *sechsten Symphonie* gleichzeitig arbeitete. Nach der Rückkehr von einer triumphalen Reise in die USA, für welche er die Tondichtung *Die Okeaniden* komponiert hatte, begann er im Spätsommer 1914 die Arbeit an den beiden Symphonien. Die zaristische Unterdrückung in Finnland war damals stark; außerdem wurde das Land durch den Ausbruch des ersten Weltkrieges von

Europa isoliert, wodurch es für Sibelius schwieriger wurde, den Kontakt mit seinem wichtigsten, deutschen Verleger, Breitkopf & Härtel, aufrechtzuerhalten. Infolgedessen hielt er es für notwendig, im Laufe der Kriegsjahre zahlreiche kleinere Stücke zu komponieren, die einheimischen Verlegern leicht verkauft werden konnten.

Dies war auch eine Zeit, in der Sibelius seine Stellung und seine Ziele als Komponist ernsthaft überdachte. Seit dem Erscheinen der neuesten, radikalen Werken von Komponisten wie Strawinsky und Schönberg (Sibelius hörte in Berlin im Januar 1914 viele neue Werke, darunter einige von Schönberg) konnte er sich nicht mehr an der Spitze des Modernismus wähen; statt dessen kämpfte er darum, eine neue Richtung für sein symphonisches Denken zu finden, bei welcher die Form zunehmend vom Inhalt bestimmt wurde, dies unter Beibehaltung von genügend vielen Anknüpfungspunkten zur Tradition, um die Musik den Interpreten sowie auch den Hörern leicht zugänglich zu machen. Diese Neubewertung fand zum Großteil auf einer unterschwelligen, intuitiven Ebene statt, was aber vielleicht erklären helfen kann, warum die *fünfte Symphonie* so lange brauchte, um ihre endgültige Form zu erreichen. Sibelius lehnte andere Projekte ab, darunter ein Ballett und eine Oper: „Ich kann nicht einfach ein Vielschreiber (deutsch im Original!) werden. Das würde meinem Ruf und meiner Arbeit schaden. Aber warum sollte ich auf irgendwelche »pas« Gedanken wegwerfen, die in einem symphonischen Kontext glänzend funktionieren würden?“ Seine Entscheidung wurde von seinem alten Freund und Vertrauten Axel Carpelan bekräftigt: „Mein fester Rat wäre, daß Sie auf Ihre innere Stimme hören, nicht auf Aufträge von links, rechts und der Mitte. Folgen Sie Ihrem Leitstern und bleiben Sie auf dem symphonischen Pfad“ (30. Juli 1914).

Am 22. September 1914 schrieb Sibelius an Carpelan: „Ich stecke nach wie vor tief im Morast, aber 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*“. In diesem Stadium war die Symphonie aber erst in einer frühen Entwicklungsphase. Der Aufbau, die Zusammenstellung und die Ver-

teilung der Themen bei der *fünft*en und *sechst*en *Symphonie* brauchten eine beachtliche Zeit, um im Geist des Komponisten Form anzunehmen; allerdings waren ihm die tonalen Zentren Es-Dur bzw. d-moll bereits in einem relativ frühen Stadium klar. Unter den Gedanken in einem Skizzenbuch aus dem Herbst 1914 sollten sich die folgenden als besonders wichtig herausstellen:



(beide ursprünglich für das Scherzo gedacht), und



das den Keim des schwingenden Hornthemas im Finale enthält.

Während er an seinen Themen arbeitete, übertrug er Einfälle hin und zurück zwischen der *fünften* und der *sechsten Symphonie* (die er zu einer Zeit als *Fantasia I* bezeichnete): sogar das schwingende Thema aus dem Finale der *Fünften* wurde einmal im Finale der *Sechsten* getestet. Am 10. April 1915 schrieb er in sein Tagebuch: „Verbrachte den Abend mit der [fünften] Symphonie. Die Disposition der Themen: mit ihrer ganzen Mystik und Faszination ist sie das wichtige. Es ist, als ob Gott Mosaiksteine vom Boden des Himmels heruntergeworfen und mich gebeten hätte, sie wieder in Ordnung zurückzubringen. Vielleicht ist das eine gute Definition des Komponierens. Vielleicht nicht. Wie soll ich es denn wissen?“

Wie bei vielen anderen Werken fand Sibelius – dessen pantheistischer Glaube in seiner Musik zahlreiche Spuren hinterließ – auch für die *fünfte Symphonie* Inspiration in der Natur, besonders bei den Zugvögeln, für welche er eine besondere Empathie empfand. Am 13. November 1914 schrieb er in sein Tagebuch: „Ich hatte einen wunderbaren Einfall. Das *Adagio* der Symphonie – Erde, Würmer und Herzweh – Fortissimo und gedämpfte Streicher, sehr

gedämpft. Und die Klänge sind göttlich. Jauchzte und hatte meine wahre Freude an dem Brausen der Streicher, wenn die Seele singt.“ Aus dem geplanten Adagiosatz wurde nichts, aber diese Worte sind eine sehr treffende Beschreibung der es-moll-Episode im Finale der *fünften Symphonie*, dessen erste Skizzen inmitten der von Sibelius niedergekratzelten Gedanken für das *Adagio* zu finden sind. Seine Erlebnisse im folgenden Frühling waren ebenso produktiv. Am 18. April 1915 schrieb er: „Ging in der kalten Frühlingssonne spazieren. Erinnerungen an alte Beleidigungen und Demütigungen kehrten zurück. Hatte kraftvolle Visionen der *fünften Symphonie*, der neuen“, und drei Tage später „Kurz vor 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 Tremolo. Das Mysterium der Natur, die Melancholie des Lebens! Das Finalthema der *fünften Symphonie*.“



Diese klare Assoziation in den Gedanken des Komponisten zwischen dem schwingenden Hornthema des Finales und fliegenden Schwänen wird von einem späteren Brief Axel Carpelans bestätigt (15. Dezember 1916), wo auf die „unvergleichliche Schwanenhymne“ Bezug genommen wird.

Am 23. Mai 1915 schenkte Sibelius' Tochter Eva einem Mädchen das Leben, wodurch er Großvater wurde. Dieses Ereignis und andere – darunter ein Besuch seiner englischen Brieffreundin Rosa Newmarch – lenkten Sibelius in den Sommermonaten ab, und mit der Aussicht, zu seinem fünfzigsten Geburtstag eine neue Symphonie präsentieren zu können, sah er sich selbst in einem Rennen gegen die Zeit, diese zu vollenden. Am 13. Oktober schrieb er: „Alles jetzt in groben Umrissen. Besorgt, weil ich keine Zeit haben werde, um an allen Details zu arbeiten und eine Reinschrift zu machen. Aber ich muß es.“ Und

innerhalb der nächsten Tage schickte er in der Tat die verschiedenen Sätze der Symphonie an den Kopisten.

Um 1914 gab es zwei konkurrierende Orchester mit jeweils etwa 60 Musikern in Helsinki, das Philharmonische (oder National-) Orchester von Robert Kajanus und Georg Schnéevoigts Helsinkier Symphonieorchester. Viele der Mitglieder waren aber Deutsche, und mit Ausbruch des Krieges mußten diese nach Deutschland zurückkehren. Als Ergebnis fusionierten die beiden Ensembles. Trotzdem hatte das Orchester nur wenig über 50 Mitglieder zur Zeit der Uraufführung der *fünften Symphonie*.

Die Erstaufführung der Symphonie war Teil von Sibelius' Fünfzigjahrfeier, die am 6. Dezember mit einem Kammermusikkonzert im Musikinstitut begonnen hatte (bei welchem die *Violinsonatine* op. 80 erstmals aufgeführt wurde). Am 8. Dezember, dem tatsächlichen Geburtstag, teilte die Symphonie das Programm mit den *Okeaniden* und den beiden *Serenaden* für Violine und Orchester; Sibelius dirigierte selbst, und der Aufführungsort war der große Saal der Helsinkier Universität. Robert Kajanus hielt eine Rede, in der er sagte: „Was unsere finnische Musik betrifft, existierte sie kaum, als Jean Sibelius seine ersten mächtigen Akkorde spielte. Wir hatten gerade erst begonnen, den kargen Boden zu bestellen, als ein mächtiger Klang aus der Wildnis emporstieg. Weg mit den Spaten und den Spitzhacken. Die gewaltigen Quellen der finnischen Musik barsten hervor. Ein mächtiger Strom barst hervor, und verschlang alles in seinem Weg. Jean Sibelius allein zeigte den Weg.“ Die Symphonie wurde gut aufgenommen, und Wiederholungen wurden am 12. und 18. Dezember in verschiedenen Konzertlokalen gespielt.

Ende des Monats war aber Sibelius mit seiner neuen, viersätzigen Symphonie unzufrieden geworden. Im Januar 1916 arbeitete er erneut an dem Stück, und am 26. Januar schrieb er in sein Tagebuch: „Ich muß bekennen, daß ich wieder an der Sym. 5 arbeite. Im Kampfe mit Gott. Ich will meiner neuen Symphonie eine verschiedene, menschlichere Form geben. Irdischer, vibrierender.“ Zu Lebzeiten des Komponisten wurde die Originalfassung bei einem Konzert am 30. März 1916 zum letzten Mal gespielt, aber

die Arbeit an der ersten Revision wurde von zahlreichen kleineren Stücken und von der am 6. November uraufgeführten Theatermusik zu Hofmannsthal's *Jedermann* unterbrochen. Trotzdem gelang es ihm, die revidierte Fassung der Symphonie rechtzeitig zu vollenden, um sie an seinem 51. Geburtstag am 8. Dezember 1916 in Turku zu dirigieren. In der folgenden Woche stellte er sie auch in Helsinki vor.

Nur eine Kontrabaßstimme ist von der 1916er Fassung der *fünften Symphonie* erhalten geblieben (obwohl einige Stimmen der 1919er Revision auf jenen von 1916 basieren, wobei alte Seiten entfernt oder überklebt wurden). Eindeutig ist, daß die beiden ersten Sätze des Originals damals zusammengeführt und der Endfassung wesentlich angenähert worden waren – komplett mit dem Hornsignal am Anfang und dem abschließenden Höhepunkt im *Più Presto* – obwohl es im langsamen Satz und dem Finale (wo die Episode in es-moll von einer *Vivace*-Passage in Es-Dur ersetzt wurde) noch beachtliche Unterschiede gab. Das Finale war sogar noch länger als in der 1915er Fassung: 702 Takte gegenüber 679. Die 1916er Fassung der Symphonie erhielt gemischte Kritiken.

Sibelius hatte geplant, die *fünfte Symphonie* im Frühjahr 1917 in Stockholm unter der Leitung seines Schwagers, des Dirigenten und Komponisten Armas Järnefelt, zur Aufführung zu bringen. Dies sollte nicht sein – er schrieb an Järnefelt: „Ich bin darüber sehr unglücklich. Während ich die Sym. 5 für meinen 50. Geburtstag komponierte, war ich in größter Zeitnot. Als Ergebnis verbrachte ich letztes Jahr damit, sie neu zu fassen, aber ich bin immer noch nicht glücklich. Und kann sie nicht, absolut nicht, an Dich schicken.“ Die folgenden Monate waren kaum günstig für eine konzentrierte Arbeit an der Symphonie: die russische Revolution führte zu einer Intensivierung des gesellschaftlichen Aufruhrs in Finnland, und nach der lange erwarteten Selbständigkeitserklärung am 6. Dezember 1917 folgte ein Bürgerkrieg. Einige Zeit wählte sich Sibelius (der für die Weißen gegen die von den Russen unterstützten Roten eintrat) in tödlicher Gefahr; seine Villa Ainola in Järvenpää, gehörte zu den Liegenschaften, die

von den Rotgardisten durchsucht wurden (am 12. und 13. Februar 1918). Schließlich wurde Sibelius von Robert Kajanus überredet, in die relative Sicherheit von Helsinki zu übersiedeln, wo er mehrere Monate blieb.

Der Bürgerkrieg war im Mai 1918 vorbei, und im Juni ging Sibelius an seine symphonische Arbeit zurück – wenigstens nicht ohne Vorbehalte: „Wird sich überhaupt jemand dafür interessieren? Sie steht nicht im Einklang mit dem heutigen Geschmack, der unter dem Einfluß des Wagnerschen Pathos steht und mir als theatralisch erscheint, alles andere als symphonisch“ (Tagebucheintragung vom 8. Juni 1918). Offensichtlich hatte er noch nicht die Neuveranlagung seiner Position als Symphoniker beschlossen. Bald erschien ein weiteres Problem: die Krankheit von Axel Carpelan. Sibelius und Carpelan trafen sich zum letzten Mal im Februar 1919 in Turku, als Sibelius eine neue Partitur überreichte, die Kantate *Jordens sång* (*Das Lied der Erde*), op. 93.

In einem Brief an Carpelan vom 20. Mai 1918 erwähnte Sibelius sein Vorhaben, einen völlig neuen ersten Satz für die *fünfte Symphonie* zu schreiben. Derselbe Brief bestätigt, daß er neben den *fünften* und *sechsten Symphonien* auch die Arbeit an seiner *siebten Symphonie* begonnen hatte – „Es sieht danach aus, daß ich sämtliche drei Symphonien gleichzeitig herausbringen würde“. Aus seinen Tagebüchern scheint geschlossen werden zu können, daß die ersten Pläne für die *Siebte* bereits im Dezember 1917 entworfen wurden (sie basierten zum Teil auf Material, das einige Jahre früher skizziert worden war).

Im Februar 1919 hatte Sibelius den Gedanken an einen neuen ersten Satz für die *fünfte Symphonie* fallenlassen: „Die letzten Tage waren sehr erfolgreich. Sah die Sachen sehr klar. Der erste Satz der *fünften Symphonie* ist eine der besten Sachen, die ich jemals schrieb. Verstehe meine Blindheit nicht“ (Brief an Carpelan). Bald danach verschlechterte sich Carpelans Gesundheit stark. Von seinem Krankenbett aus schrieb er am 27. Februar an Sibelius: „als Ganzes ist die *fünfte Symphonie* sowohl hinsichtlich der Form als auch der musikalischen Substanz ganz hervorragend ... Jetzt weiß ich, daß dies eine meis-

terhafte Symphonie sein wird. [...] Dies belastete mich mehr als zwei Jahre lang. Jeden verfluchten Tag widmete ich Ihrer Sache Herz und Seele, selbst wenn diese Hilfe nur begrenzt ist“, und am 22. März: „Schreckliche Schmerzen, die durch keine Medizin erleichtert werden können. Mein lieber und wunderbarer Janne, ein langes Lebewohl und Dank. Gottes Segen für jetzt und immer. Bräuerliche Grüße an Aino. Danke für alles, alles.“ Zwei Tage später war er tot.

Weit davon entfernt, nur „begrenzte Hilfe“ gewesen zu sein, waren Carpelans Ratschläge und Unterstützung (sowohl auf finanzieller als auch auf inspirativer Ebene) seit der Zeit der zweiten Symphonie äußerst wichtig gewesen, und der Komponist war sich seines Verlustes zutiefst bewußt. „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?“ (Tagebucheinträge vom 24. und 29. März 1919).

Im April war die Symphonie in ihrer endgültigen Form praktisch fertig – aber Sibelius' Sorgen sollten noch einmal zum Vorschein kommen. „Habe den zweiten und dritten Satz entfernt. Der erste Satz ist eine symphonische Fantasie und braucht nichts anderes. Das ist, wo alles begann!!! Soll ich ihn »Symphonie in einem Satze« nennen, oder »symphonische Fantasie: Fantasia sinfonica I«?“ (Tagebuch, 28. April; „Symphonie in einem Satze“ bzw. „symphonische Fantasie“: deutsch im Original). Dieser Augenblick des Zweifels war aber nicht von langer Dauer: „Die Symphonie wird dreisätzig sein, wie ursprünglich entworfen. Alle sind beim Kopisten. Ein Geständnis: nahm das gesamte Finale nochmals durch. Jetzt ist es gut. Aber dieser Kampf mit Gott!“ (2. Mai).

Im Juni fuhr Sibelius zum Kopenhagener Musikfestival, und im Oktober wurde *Jordens sång* in Turku uraufgeführt. Erst am 24. November 1919 war die Endfassung der *fünften Symphonie* in Helsinki unter der Leitung des Komponisten zu hören.

* * * * *

Sibelius sagte einmal, daß „wenn ein intuitiv geschaffenes Kunstwerk wissenschaftlich analysiert wird, enthüllt dies erstaunliche Bedürfnisse. Aber der Künstler arbeitet völlig instinktiv.“ Somit ist eine traditionell strukturelle Analyse der *Fünften*, wie bei seinen sämtlichen Symphonien, von begrenztem Wert. Im Laufe der Jahre paßten die Wissenschaftler die Symphonie so vielen verschiedenen Form-schemen an, daß keine einzelne Lösung als endgültig betrachtet werden kann. Beim folgenden Vergleich der beiden vorliegenden Fassungen der *fünften Symphonie* werden alle Bezugnahmen auf formale Elemente, ob nun Sonatenform oder andere, mit gebührender Vorsicht verwendet, und zwar lediglich, um das Identifizieren der verschiedenen Themen und Abschnitte der Symphonie zu erleichtern. Sibelius setzte fort: „Es wird häufig gedacht, daß das Wesentliche an einer Symphonie in ihrer Form liegt, aber dies ist gewiß nicht der Fall. Der Inhalt ist stets der primäre Faktor, während die Form zweitrangig ist, denn die Musik selbst bestimmt ihre äußere Form“.

Bevor wir die Partituren von 1915 und 1919 im Detail vergleichen, können wir gewisse eher allgemeine Beobachtungen machen. Erstens unterscheiden sich häufig die Tempoangaben der verschiedenen Abschnitte in den beiden Fassungen der Symphonie, was darauf schließen läßt, daß der Komponist entweder die Angaben änderte, um seine Absichten zu verdeutlichen, oder aber daß er wirklich seine Auffassung bezüglich der idealen Tempi der betreffenden Passagen änderte (oder eine Kombination von beiden). Des weiteren enthielt das ursprüngliche Konzertprogramm der 1915er Fassung Tempoangaben, die sich von den überlieferten Stimmen unterschieden, aus welchen die Partitur zusammengestellt wurde (die handgeschriebene Originalpartitur ist verschollen). Zweitens weist die 1919er Partitur eine weitaus höhere Quote an ausdrucks-mäßigen Angaben – Ritardandi, Accelerandi usw. – als die Originalfassung auf, wodurch sie viel weniger starr und metrisch klingt.

Die *Fünfte* ist für ein normales Sibelius-Symphonie-orchester instrumentiert: doppeltes Holz, vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Pauken und Streicher. Für die

1915er Fassung wird dazu noch eine Baßklarinette be-nötigt, ein Instrument, das sonst in nur einer Symphonie von Sibelius vorkommt, der *Sechsten*. Die Orchestration der 1919er Fassung ist aber durchwegs reicher und klang-voller: beispielsweise erscheinen hier mehrere Motive, die in der 1915er Fassung den Streichern oder Holzbläsern zugeteilt wurden, in den Blechbläsern (z.B. im ersten Satz der 1919er Partitur, erster Teil, Buchstabe E, und Scherzo-abschnitt, Buchstabe D).

Erster Satz

Der erste Satz der 1919er Fassung beginnt mit einem ruhigen Hornsignal aus zwei aufsteigenden Quartinter-vallen, von aufsteigenden Holzbläserfiguren gefolgt. Dieses Hornthema ist eines der Hauptmotive der Sympho-nie, erscheint aber in der Originalfassung nicht an der ent-sprechenden Stelle, wo vor den Holzbläserfiguren nur ein Akkord in Mezzoforte von den Klarinetten und Fagotten gespielt wird (übrigens derselbe Akkord, mit dem die erste der *Lemminkäinenlegenden* beginnt: As, Es, F, C). In beiden Fassungen schweigen die Streicher – selten bei Sibelius – auf den ersten Partiturseiten. Die Holzbläser entwickeln und erweitern allmählich ihr aufsteigendes Motiv, aber während diese thematische Folge in der 1915er Partitur nur von den Flöten und Oboen gespielt wird, tritt in der 1919er Partitur der zusätzliche, wärmere Klangcharakter der Klarinetten hinzu. In der Originalparti-tur folgen als Abschluß des ersten Abschnittes der Sym-phonie die lange erwarteten, aufsteigenden Quartan der Hörner.

Jetzt erscheinen die Streicher als Grundlage für das, was man die „zweite Gruppe“ nennen könnte ([1] 1'28; [5] 1'26). In der 1915er Partitur wechselte dieser Gedanke zwischen den ersten Violinen und den Holzbläsern und endete mit einer schwungvollen Aufwärtsbewegung. In der Endfassung ist diese Bewegung entfernt, und die Holz-bläser spielen alleine das Thema.

In beiden Fassungen endet nun die „Exposition“, indem sie zu einem aufgewühlten Höhepunkt emporsteigt (G-Dur) ([1] 2'15; [5] 2'11, wobei Streicher und Bläser

nicht synchronisiert sind. Danach wird die Spannung von einem schaukelnden, wellenhaften Motiv gelockert.

Dann folgt eine Passage, die von manchen Autoren als zweiter Teil einer „Doppelexposition“ beschrieben, von anderen mit einer Wiederholung der Exposition verglichen wird. (Es ist schwieriger, diese Analyse aufrechtzuerhalten, wenn wir bedenken, daß das Hornsignal, mit dem die 1919er Partitur beginnt, ursprünglich am Schluß, nicht am Anfang der ersten Gruppe erschien.) In der Originalpartitur spielt eine Soloflöte, abwechselnd mit einer Solooboe, das Motiv aus aufsteigenden Quartan; in der 1919er Fassung werden sie von einer Trompete bzw. einer Flöte ersetzt ([1] 2'53; [5] 2'50). Der Streicherhintergrund ist in der Originalfassung leichter und weniger resolut als in der Endfassung. Am Schluß der zweiten Gruppe enthält die Originalfassung drei etwas zögerliche Takte für Holzbläser, die in der Endfassung von einer vollständigen Wiederholung des Höhepunkts und des schaukelnden Motivs ersetzt worden sind ([1] 5'32; [5] 4'53).

Der folgende „Durchführungs-Teil“ ([1] 5'44; [5] 5'42), ein schwermütiges Klagelied des Fagotts über murrenden Streichern (mit *p* in der 1915er Partitur markiert, aber mit *ppp* in der Endfassung) ist in beiden Fassungen der Partitur fast gleich, aber das folgende ist sehr unterschiedlich. Ursprünglich ([1] 7'24) stürzten sich die Streicher und Bläser auf die „zweite Gruppe“, der sie eine traurige Würde verliehen, indem die Streicher reich sangen, die Hörner schwermütig seufzten, bis der Satz bis auf die unbestimmten Schlußakte reduziert, in denen die Kontrabässe und Celli die inzwischen wohlbekannten, aufeinander gelegten Quartan spielen – diesmal aber Pizzicato, als Vorbereitung für die leichteren Klangfarben des Scherzosatzes, der nach einer Fermate beginnt. In der Endfassung wird aber dasselbe Material auf eine meisterhafte und radikal verschiedene Weise durchgeführt ([5] 7'24). Statt der Nostalgie gibt es ein Gefühl der Erwartung; von schrillen Holzbläsern begleitet spielen die Hörner jetzt einen aufwärts gerichteten Donnerschlag, nicht einen fallenden Seufzer. Die Musik wächst weiterhin (an lediglich einer Stelle, Buchstabe M, nimmt Sibelius einen Augen-

blick lang die Lautstärke der Streicher zurück, vielleicht als Erinnerung an die erste Fassung, ein Detail, das bei fast allen Interpretationen außer acht gelassen wird), bis wir schließlich zu einem Tonartenwechsel in ein strahlendes H-Dur ([5] 8'35) kommen. Die Blechbläser spielen stolz die aufsteigenden Motive aus dem Anfang der Symphonie, die Holzbläser antworten, und das Scherzo (dessen Rolle häufig auch mit jener der Reprise in einem Satz in Sonataform verglichen wird) ist unterwegs.

Scherzoteil

Selbst in der Urfassung der *fünften Symphonie* basieren der erste Satz und der Scherzoteil auf demselben grundlegenden motivischen Material; somit wurde durch das endgültige Zusammenfügen der beiden Sätze kein Wegfall irgendwelcher thematischer Gedanken notwendig (obwohl die ersten 64 Takte des ursprünglichen Scherzos entworfen wurden). Andererseits hat die allmähliche Temposteigerung im Scherzo der Endfassung kein Gegenstück in der Originalpartitur, welche bei *Allegro comodo* bleibt und erst zu einem viel späteren Zeitpunkt ([2] 4'05) in ein *Poco a poco più stretto* übergeht.

In der ersten Fassung des Scherzos haben die ersten Partiturseiten einen pastoralen Charakter, der stellenweise ([2] 0'48) durch ein hohes, ausgehaltenes *Ces* der zweiten Violinen verstärkt wird. Dies erinnert auffallend an den Satz *Pastorale* aus der Theatermusik zu *Pelléas et Mélisande* (1905). Pizzicati der Celli und Bässe erinnern an den Schluß des ersten Satzes. Die Musik wird von einem neuen, aber eng verwandten Motiv vorwärtsgetragen, das in der 1915er Partitur von den Violinen, in der Endfassung von Trompete und Horn gespielt wird ([2] 2'05; [5] 10'16).

Zum Höhepunkt am Schluß spielt das Blech noch einmal mit allem Nachdruck das Thema vom Höhepunkt der Exposition des ersten Satzes und dann eine Folge von aufsteigenden Quartan. Während aber dieser Teil in der 1919er Fassung durch eine herrlich überzeugende Coda, *Più Presto*, gekrönt wird, ist in der 1915er Fassung der Schluß des Satzes abrupt und rhythmisch nicht ganz zufriedenstellend.

Langsamer Satz

Die Grundtonart des langsamen Satzes ist G-Dur. Das thematische Material der 1915er Partitur wird in der 1919er Fassung in einer anderen Reihenfolge gebracht, mit größerer Vielfalt hinsichtlich des Rhythmus' und der Klangfarben. Im Verlauf des Satzes kann man beobachten, daß nicht nur die Streicher in der Endfassung viel weniger *pizzicato* spielen, sondern auch daß die melodischen Linien viel anmutiger und dekorativer geworden sind.

An den beiden Stellen, die in der 1915er Partitur dem einfachen *Tranquillo*-Abschnitt in der 1919er Fassung entsprechen, steigt das Horn crescendo um zwei weitere Schritte empor ([3] 2'14/4'57; [6] 4'12). Somit wird das Hornmotiv deutlicher mit einem schrillen, steigenden Motiv der Trompeten verbunden, das in der 1919er Partitur erhalten blieb ([3] 3'07; [6] 6'36).

Wie die ersten beiden Teile der Symphonie thematisch verbunden sind, gibt es auch Übereinstimmungen (wenn auch weniger umfassend) zwischen dem langsamen Satz und dem Finale. Der Pizzicatoabschnitt der Streicher vor Buchstabe F (Fassung 1919) ([6] 4'35) greift auf den eilen den Streichersatz am Anfang des Finales voraus; dies ist in der 1915er Partitur noch deutlicher, wo die Pizzicato-passage ohne Unterstützung der Holzbläser zu hören ist (bis auf einen vereinzelt tiefen Ton der Baßklarinette in den ersten fünf Takten), wonach dasselbe Material sofort von den Holzbläsern wiederholt wird ([3] 6'02). Obwohl die Holzbläser in der Endfassung an der entsprechenden Stelle etwas anderes spielen, fügte der Komponist bei den Kontrabässen als Ausgleich eine deutliche Anspielung auf die „Schwanenhymne“ hinzu ([6] 5'17).

In der 1915er Partitur erlischt der langsame Satz mit Streicherpizzicati, die Harmonik wird nicht aufgelöst, so etwa wie in manchen kurzen Zwischenspielen in Sibelius' Theaterpartituren, besonders bei der 1908 komponierten Musik zu Strindbergs *Schwanenweiß*. (Nebenbei darf bemerkt werden, daß der elfte Satz dieser Theatermusik und der entsprechende Satz in der Konzertsuite mit dem Titel *Die Harfe* eine deutliche Vorwegnahme des langsamen Satzes des *fünften Symphonie* enthält.) Im Kontrast dazu

hat die 1919er Fassung einen grundlegend verschiedenen, besser ausgearbeiteten und reich orchestrierten Schluß.

Finale

Das Finale ist in der ersten Fassung der Symphonie viel länger als in der letzten: 679 Takte im Jahre 1915 können mit 482 im Jahre 1919 verglichen werden. Beide Fassungen beginnen mit einer Streicherkaskade, deren Thema aus der erwähnten Passage im langsamen Satz entwickelt wurde, und dann folgt die „Schwanenhymne“ in den Hörnern ([4] 1'19; [7] 1'12). In der Endfassung wird dieses Hornthema mit einem volltönigen, kantablen Thema kombiniert (Holzbläser, Celli), welches aber in der 1915er Fassung an dieser Stelle lediglich in fragmentarischer Form erscheint. Es wartet aber eine größere Überraschung: nach einem Tonartenwechsel nach C-Dur folgt in der Originalfassung ein brutaler Einwurf der Trompete (direkt abgeleitet von der zweiten Gruppe des ersten Satzes) ([4] 2'34). Dieses Wagnis wurde in der 1919er Fassung gestrichen, in welcher die „Schwanenhymne“, im Kontrapunkt zum kantablen Thema der Holzbläser und Celli, uns würdig zu einer Reprise des ersten Themas des Satzes zurückführt, zunächst mit den Holzbläsern im Zentrum, dann zu den Streichern zurückgebracht, *ppp, misterioso*.

In der 1919er Partitur erscheint die „Schwanenhymne“ zusammen mit dem Holzbläserthema nochmals kurz in den Streichern im Kontrapunkt ([7] 4'11) (das Springen der Bögen auf den Saiten, *con sordini*, erzeugt einen bemerkenswert schwimmenden Klang), und das Kontrapunkthema wird dann in einer leidenschaftlichen es-moll-Episode weiterentwickelt, *Un pochettino largamente* ([7] 4'46), wobei die Streicher noch mit Dämpfern spielen. Obwohl wir auch in der Originalfassung die „Schwanenhymne“ und das Holzbläserthema zusammen hören ([4] 5'17), wird aber das Erscheinen der es-moll-Episode durch eine lange, stimmungsvolle aber ereignislose Passage verzögert, in welcher die Geigen immer weiter springen, bis endlich eine Holzbläservariante des Kontrapunkthemas in Triolen die Erlösung bringt. Wenn diese endlich erscheint, wird die es-moll-Passage einfach

Largamente markiert [4 7'20], und die Streicher spielen ohne Dämpfer. Trotz wiederholter Triolen in den Holzbälern ist diese 1915er Passage im Vergleich mit der 1919er Fassung rhythmisch unfokussiert.

Die Tonart wechselt wieder nach Es-Dur, und das Tempo verlangsamt sich auf *Largamente molto* (1915) bzw. *Largamente assai* (1919) [4 9'33; 7 5'58]. In dieser letzten Atempause vor dem abschließenden, überwältigenden Höhepunkt der Symphonie spielen die Trompeten die „Schwanenhymne“, während in der 1919er Fassung das Kontrapunktthema ein letztes Mal in den sordinierten Violinen zu hören ist, unendlich traurig, ruhig und nostalgisch. In der 1915er Partitur rufen die Violinen statt dessen den brutalen Einwurf der Trompete in Erinnerung, obwohl der Effekt, hier wie in der 1919er Fassung, resigniert und ruhig ist. Dann übernimmt schließlich die „Schwanenhymne“ die Kontrolle und baut das Geschehen bis zum triumphalen Schluß auf. In der 1915er Partitur, wo der gesamte letzte Höhepunkt länger ist, gibt es fünf Schlußakkorde – breite Halbnoten der Trompeten und Posaunen – von denen die ersten vier über einem Streicher-tremolo zu hören sind, welches *mf* beginnt und immer lauter wird. Die 1916er Partitur endete offensichtlich mit nur zwei Akkorden. In der Endfassung, deren letzte Seiten den zusätzlichen Vermerk *Un pochettino stretto* tragen, gibt es sechs Akkorde, jetzt nicht Halb- sondern Viertelnoten, in weiter (aber sehr präziser) zeitlicher Entfernung mit maximaler Kraft vom ganzen Orchester gespielt – zweifelsohne einer der kraftvollsten und originellsten symphonischen Schlüsse, die jemals geschrieben wurden.

* * * * *

Die Endfassung der *fünften Symphonie*, Sibelius' wichtigstes Werk der Kriegsjahre, war zugleich die erste große Komposition, die er nach Axel Carpelans Tod schrieb. Es war auch dieses Werk, welches in Helsinki unter der Leitung von Sir Malcolm Sargent bei einem Konzert am 20. September 1957 gespielt wurde, genau in dem Augenblick, als der 91-jährige Komponist friedlich in Ainola entschlief, seinem Heim seit mehr als fünfzig Jahren.

Symphonie Nr. 6 (in d-moll) op. 104

Der triumphale Klang und der kühne, positive Schluß der 1919 vollendeten Endfassung von Sibelius' *fünfter Symphonie* sollten nicht als Zeichen dafür interpretiert werden, daß er damals eine Zeit künstlerischer Erfüllung genießen konnte. In Wirklichkeit kämpfte er noch in seinem symphonischen Schaffen, um Form und Inhalt miteinander in Einklang zu bringen, eine Frage, welche er damals kaum lösen konnte. Hoch oben auf seiner Liste materieller Sorgen standen finanzielle Schwierigkeiten – ein Problem, welches ihn seine ganze Karriere lang bedrängte hatte. Die finnische Ökonomie litt unter einer schweren Inflation, er erhielt durch seine frühen Stücke nur sehr wenig Tantiemen, und selbst seine Symphonien und symphonischen Dichtungen brachten ein unverhältnismäßig geringes Einkommen im Vergleich mit seiner Klaviermusik. Zu Beginn der 20er Jahre komponierte er die Kantate *Maan virsi (Hymne der Erde)* und zahlreiche kürzere Orchesterwerke und Klavierminiaturen. Wie in den Kriegsjahren war er gezwungen, sich zwecks Broterwerbes auf solche kleinere Stücke zu verlassen, obwohl es keineswegs immer leicht war, die Verleger dazu zu bringen, sie anzunehmen.

Sibelius hatte bereits 1914-15 begonnen, Entwürfe für seine *sechste Symphonie* zu skizzieren, während die *Fünfte* sich noch auf dem Reißbrett befand. Bei einer Gelegenheit in diesem frühen Stadium zog er es sogar in Erwägung, daraus ein zweites Violinkonzert zu machen („Concerto lirico“). In einigen Skizzen des Jahres 1919 wurden Ideen aus den Ecksätzen der *sechsten Symphonie* im Kontext einer geplanten Tondichtung ausprobiert, die auf einem Thema aus dem finnischen Nationalepos *Kalevala* basieren und vermutlich *Kuutar (Die Mondgöttin)* heißen sollte. Hier wurde ein Thema aus dem ersten Satz als „Winter“ bezeichnet, ein anderes, aus dem Finale, als „Geist der Föhren“. Erst 1922 behandelte Sibelius die Symphonie vorrangig – am 27. April schrieb er in sein Tagebuch: „Das „neue Werk“ bahnt sich gewaltsam seinen Weg heraus, und ich bin damit zufrieden, „wie es geht!“ Habe noch viel, so viel zu sagen. Wir leben in einer Zeit, wo jeder in die Vergangenheit schaut! Ich bin genauso gut wie

die waren. Was Beethoven betrifft, ist meine Orchestration besser als seine, und meine Themen sind besser. Aber er wurde in einem Weinland geboren, ich in einem Land, wo der Joghurt herrscht.“ Im Mai 1922 erkrankte unheilbar der geliebte Bruder des Komponisten, Christian, ein hervorragender Psychiater und guter Amateurcellist, und verstarb am 2. Juli. Erst im September konnte Sibelius eine konzentrierte Arbeit an der Symphonie beginnen, die ihn bis zum Frühjahr 1923 beschäftigen sollte.

Sibelius dirigierte das Helsinki (Philharmonische) Orchester am 19. Februar 1923 bei der Uraufführung seiner *sechsten Symphonie*. Auf dem Programm standen auch vier leichtere Werke aus neuerer Zeit – *Autrefois*, *Valse chevaleresque* (eines der Werke ihres Gatten, die Aino Sibelius am allerwenigsten mochte), *Suite champêtre* und *Suite caractéristique*, zusammen mit einem früheren Stück, *La Chasse* aus dem zweiten Teil der *Scènes historiques*. Nach der Wiederholung des Konzerts drei Tage später reisten Sibelius und Aino nach Schweden ab – ihre erste gemeinsame Auslandsreise seit Berlin und Rapallo 1900-01. In einem Interview mit William Seymer für die Zeitung *Svenska Dagbladet* bemerkte er über die Symphonie: „Sie ist sehr ruhig im Charakter und in den Umrissen ... und wie die *Fünfte* ist sie eher auf linearem als harmonischem Grund gebaut. Außerdem hat sie, wie die meisten anderen Symphonien, vier Sätze; diese sind aber formal gesehen völlig frei. Keiner von ihnen folgt dem gewöhnlichen Sonatenschema ... Ich denke nicht an eine Symphonie als Musik in so oder so vielen Takten, sondern eher als Ausdruck eines geistigen Glaubensbekenntnisses, einer Phase in meinem inneren Leben.“

Nicht selten sind Sibelius' Werke modal gefärbt, aber der dorische Einfluß ist in der *sechsten Symphonie* besonders ausgeprägt. Da die ersten Partiturseiten des ersten, dritten und vierten Satzes keine Vorzeichen tragen, ist es wohl in der Tat passender, das Stück eine „Symphonie in dorischer Tonart“ als eine „Symphonie in d-moll“ (die Titelseite der Partitur erwähnt überhaupt keine Tonart) zu nennen.

Trotz der Verwendung der Baßklarinette (dies ist das

einzige Mal, wo sie in einer Symphonie von Sibelius vorkommt, mit Ausnahme der 1915er Originalfassung der *Fünften*) und der Harfe (welche er seit der *Ersten* in keiner Symphonie verwendet hatte) dominieren die Streicher den Charakter der *sechsten Symphonie*. Der ruhige, polyphone Beginn ist ohne Gegenstück in der symphonischen Musik; eine absteigende Phrase gleich zu Anfang und ein aufsteigendes Thema, das bald darauf in der Oboe zu hören ist, präsentieren das grundlegende motivische Material für das ganze Werk. Die Ruhe des Beginns weicht einer lebhafteren Stimmung, obwohl der rhythmische Grundpuls der gleiche bleibt. Erst in der Coda kündigen Tremoli in den tieferen Streichern und entfernte Hornakkorde eine Verfinsterung des Charakters an.

Der träumerische „langsame“ Satz hat eine ungewöhnliche rhythmische Freiheit, fast als ob er ohne Taktstriche notiert wäre – nicht zuletzt gegen den Schluß, wo die Streicher *flautato* spielen – eine Passage, die häufig mit dem *Waldweben* in Wagners *Siegfried* verglichen wird. Im Manuskript bezeichnete Sibelius ursprünglich den Satz als *Andantino quasi allegretto*, was er später in *Allegretto (e poco a poco più)* umänderte, bevor er sich schließlich für die gedruckte Angabe *Allegretto moderato* entschied. Im totalen Kontrast ist das kurze Scherzo ein frisches, erdnahes Stück mit einem hartnäckigen, trochäischen Puls, der ein wenig an die früher komponierte Tondichtung *Nächtlicher Ritt und Sonnenaufgang* erinnert.

Das Finale beginnt mit einer edlen Melodie in regelmäßigen Phrasen, die antiphonisch von Holzbläsern/hohen Streichern und tieferen Streichern gespielt wird. Allmählich verlieren aber die Phrasen ihre Symmetrie und die Musik wird zunehmend dringlich, bis zu einem rasenden Höhepunkt. Nach dieser Klimax kommen wir allmählich zu einem erhabenen, choralähnlichen Gedanken, der schließlich die Symphonie behutsam in die Stille führt.

Weder hier noch in den *Symphonien Nr. 4 und 7* komponiert Sibelius unverhüllt Choralthemen. Stattdessen nimmt er indirekt auf religiöse Vorstellungen Bezug, die in seiner Vision der Symphonie als absoluter Musik keinen Platz hatten. Trotz seiner großen Bewunderung für Bach

mied Sibelius im allgemeinen das Komponieren offen religiöser Musik im herkömmlichen Sinn – obwohl er von Zeit zu Zeit, wie in der Theaternmusik zu Hofmannsthal's *Jedermann*, nahe an diesen Stil herantrat. Er war nicht tief religiös auf dieselbe Art, wie seine Mutter und Schwester es waren; sein Sekretär Santeri Levas erklärt: „... die Sonne schaute wieder durch die Wolken hervor, zum ersten Mal seit Ewigkeiten. »Wie phantastisch«, sagte Sibelius, »ist doch selbst dieser schwache Sonnenschein. Was für Frieden, was für tiefe Hingabe kann doch die Natur in dem Menschen erwecken!« Dann sprachen wir über das erstaunliche Gefühl der Gesetzmäßigkeit im Universum, und der nahezu unvorstellbaren Harmonie, die jede menschliche Anstrengung winzig und sinnlos dastehen läßt. »Das«, schloß er ab, »ist genau das, was ich Gott nenne.«“

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

Symphonie Nr. 7 in C-Dur op. 105

Die Ursprünge von Sibelius' *siebter Symphonie* sind mit jenen der *fünft*en und *sechst*en eng verbunden. Die erste Erwähnung der *Siebten* in Sibelius' Tagebüchern („Ich habe die *Symphonien Nr. 6 und 7* im Kopf“) datiert vom 18. Dezember 1917, bevor die *fünfte Symphonie* ihre endgültige Form angenommen hatte. Mehrere Motive des Werkes können aber auf Skizzen zurückgeführt werden, die Ende 1914 oder Anfang 1915 entstanden waren, und unter denen wir auch Ideen für die *Symphonien Nr. 5 und 6* finden. Als er zu Ende des zweiten Jahrzehnts die symphonische Dichtung *Kuutar (Die Mondgöttin)* plante – dieses Projekt gab er später auf – arbeitete er an dem, was später das Posaumenthema der *siebten Symphonie* werden sollte, allerdings damals in D-Dur. In einem häufig zitierten Brief vom 20. Mai 1918 an Axel Carpelan schrieb Sibelius wie folgt über seine Pläne für die *siebte Symphonie*: „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“.

Sibelius' Pläne veränderten sich in der Tat, und Manuskrifte aus den frühen 20er Jahren beweisen, daß er sich das Werk nicht drei- sondern viersätzig vorstellte. Nur wenig kann mit Sicherheit über den geplanten ersten und dritten Satz festgestellt werden, obwohl die Skizzen andeuten, daß das Werk in g-moll konzipiert wurde. Das meiste des Materials, welches in der später einsätzigen *siebten Symphonie* zu finden ist, entstammt dem geplanten zweiten Satz, einem *Adagio* mit C-Dur als Haupttonart. Etwas von den schnelleren Abschnitten kann auf das geplante Finale in g-moll zurückgeführt werden. Trotz der im ganzen sehr verschiedenen Charaktere der Werke gibt es einige auffallende Parallelen zwischen einzelnen Motiven in der *sechsten* und *siebten Symphonie*. Sie spiegeln nicht nur die Tatsache, daß Sibelius gleichzeitig an beiden Symphonien arbeitete, sondern auch die kurze Distanz – nur etwas über ein Jahr – zwischen der Vollendung beider Werke, der kürzeste Abstand zwischen zwei Sibelius-Symphonien.

Nach der Uraufführung der *sechsten Symphonie* am 19. Februar 1923 reisten Sibelius und Aino nach Schweden und Italien, und es ist wahrscheinlich, daß er zu jener Zeit die Entscheidung traf, die *Siebte* in ein einsätziges Werk umzugestalten. Die erste Skizze einer einsätzigen *siebten Symphonie* stammt offensichtlich aus dem Jahre 1923, obwohl damals der Schluß noch nicht ganz ausgearbeitet worden war. Den ganzen Sommer lang arbeitete er an der Symphonie und einmal schrieb er einen weiteren, mehr ausführlichen Entwurf – aber auch hier fehlte der Schluß. Er sollte mehrere verschiedene Schlüsse für die Symphonie entwerfen und verwerfen, bevor er zur endgültigen Fassung fand.

Die ersten Monate des Jahres 1924 waren eine Periode konzentrierter Arbeit an der neuen Symphonie. Sibelius arbeitete häufig nachts, Whisky trinkend. Das Werk wurde am 2. März vollendet und am 24. März uraufgeführt. Sibelius selbst dirigierte die Uraufführung, wie bei all seinen Symphonien, aber im Unterschied zu den anderen war die *Siebte* nicht in Helsinki, sondern in Stockholm

zum ersten Mal zu hören, es spielte Stockholms Konsertförenings orkester (das heutige Kgl. Philharmonische Orchester Stockholm). Ainos Geduld war aber bis über ihre Grenzen hinaus strapaziert worden: sie hatte Sibelius aufgrund seiner Charakterschwäche und Neigung zum Alkohol ins Gebet genommen (schriftlich!) und weigerte sich, ihn zur Uraufführung nach Stockholm zu begleiten. Letzten Endes sollten sich aber ihre Sorgen als grundlos herausstellen: das Konzert war ausverkauft und das neue Werk wurde positiv aufgenommen.

Der Titel des Werks verursachte Sibelius offensichtliche Kopfzerbrechen. Die handgeschriebene Partitur trägt Spuren der Titel „Fantasia sinfonica No.1“ und „Sinfonia 7 continua“. Zur Uraufführung in Stockholm entschied Sibelius sich für *Fantasia sinfonica*, was im Konzertprogramm als *Fantasia sinfonico* eingestellt wurde. Der Name *Fantasia sinfonica* blieb bei Aufführungen in Kopenhagen und Malmö im September und Oktober 1924 erhalten, wobei allerdings die Kopenhagener Zeitungskritiken verschiedene Bezeichnungen verwendeten: *Berlingske Tidende* nannte am 2. Oktober das Werk *Fantasia sinfonica*, während *Politiken* am selben Tag *Symphonie Nr. 7* schrieb. Es ist nicht genau bekannt, wann Sibelius die endgültige Entscheidung traf, das Werk zu seinen Symphonien zu zählen. Zwar verwendete er den neuen Titel in einer Tagebucheintragung vom 5. September 1924, aber in einem Brief an seinen Verleger Wilhelm Hansen vom 25. Februar 1925 kam er auf den alten Namen zurück, obwohl er bemerkte: „Am besten ist es, wenn ihr Name *Symphonie Nr. 7* (in einem Satze) ist“. Im Mai 1925 war aber die gesamte Partitur gestochen, und der neue Name war fixiert. Die erste finnische Aufführung des Werkes fand erst am 25. April 1927 statt. Es dirigierte Robert Kajanus, und im selben Konzert gab es auch die ersten finnischen Aufführungen von *Tapiola* und dem Vorspiel zum *Sturm*.

Mit einer aufsteigenden Tonleiter – *Adagio* - beginnt die Symphonie; das Flötensthema (Takt 8) und das folgende, stufenweise fallende und steigende Motiv entstammen beide den frühesten identifizierbaren Skizzen. Die Musik kommt in einer langen, choralähnlichen und

polyphonen Passage zur Ruhe, in welcher die Streicher dominieren. Von dieser Passage sagte Sibelius, sie sei „wie vor Gottes Gesicht“. Die Intensität wird allmählich gesteigert, bis zum ersten Erscheinen eines majestätischen Posaumenthemas in C-Dur, eines der wichtigsten Elemente der Symphonie.

Die Musik klingt ab, und nach mehr als acht Minuten des Werkes erfolgt der erste Wechsel des Grundpulses – ein allmähliches *Accelerando* bis in ein *Vivacissimo* – obwohl selbst dieses zunächst fast unmerkbar ist. Das motivische Material des *Vivacissimo*-Abschnittes scheint erstaunlicherweise für ein unvollendetes Lied geplant gewesen zu sein, und es führt zum zweiten Erscheinen des Posaumenthemas, jetzt in einem stürmischen c-moll.

Zu Beginn des tänzerischen *Allegro molto moderato*s wird der Klang leichter. Bevor man Sibelius' Pläne für eine viersätzigige *siebte Symphonie* kannte, wurde oft angenommen, diese Passage sei das „hellenische Rondo“, welches er in einem Brief des Jahres 1918 erwähnte. Der ganze Abschnitt ist abermals ein allmähliches *Accelerando*, das bis ins *Presto* geht, bevor es sich für das dritte und endgültige Erscheinen des Posaumenthemas verbreitert – jetzt wieder in C-Dur, reich orchestriert und sehr intensiv. Reminiszenzen von Motiven ganz am Anfang der Symphonie beherrschen die Coda, und Sibelius' *siebte Symphonie*, die seine letzte werden sollte, endet mit einem mächtigen Akkord in C-Dur.

Tapiola, op.112

In den Jahren nach dem Erscheinen der *siebten Symphonie* arbeitete Sibelius an einer achten, und es ist fast sicher, daß er die Partitur vollendete, nur um sie zu zerstören bevor sie aufgeführt werden konnte. *Tapiola*, geschrieben 1926, sollte somit sein letztes größeres Orchesterwerk werden. Die Uraufführung wurde von Walter Damrosch dirigiert, der den Kompositionsauftrag telegrafisch am 4. Januar 1926 übermittelt hatte, und dem das Werk auch gewidmet wurde – mit dem New York Symphonic Society Orchestra im New Yorker Mecca Temple am 26. Dezember desselben Jahres.

Im März/April 1926 unternahm Sibelius seine letzte Reise nach Italien, wo er in Rom weilte und Capri zusammen mit seinem Kindheitsfreund Walter von Konow besuchte. In Italien arbeitete er an *Tapiola*, obwohl er Skizzen für das Werk gemacht hatte, bevor er Finnland verließ. Im Vergleich mit den drei letzten Symphonien verlief die Arbeit an *Tapiola* reibungslos, und Sibelius konnte im späten August die vollendete Partitur an den Verleger Breitkopf & Härtel schicken.

In einer wichtigen Hinsicht war für Sibelius die Uraufführung von *Tapiola* ein Sprung ins Ungewisse. Er selbst hatte die Uraufführungen fast aller wichtiger Werke vor der Drucklegung dirigiert, und hatte sich daher daran gewöhnt, in letzter Minute noch Revisionen vornehmen zu können, bevor die Stücke im Druck erschienen. Jetzt stand er vor der Situation, daß ein größeres Werk nicht nur für den Druck vorbereitet war, sondern auch von einem anderen Dirigenten im entfernten New York aufgeführt werden sollte, ohne Gelegenheit für spätere Revisionen oder Verbesserungen. Am 17. September teilte er Breitkopf & Härtel mit, daß er in *Tapiola* einige Sprünge machen wollte, aber zu diesem Zeitpunkt war das Werk bereits gestochen. Bald danach erhielt er Büstenabzüge, die er aber erst Anfang Oktober nach einer Konzertreise nach Kopenhagen studieren konnte. In diesem Stadium scheint er in der Tat aber nur sehr geringe Veränderungen vorgenommen zu haben.

Als er den Büstenabzug an Breitkopf zurückschickte, fügte er eine auf Prosa verfaßte Erklärung des Titels bei (in der finnischen Mythologie ist Tapio der Walddott, *Tapiola* seine Domäne). Der Verleger ließ dies in einen Vierteiler verwandeln, der, mit Zustimmung des Komponisten, in der Partitur auf Englisch, Deutsch und Französisch erschien:

*Da dehnen sich des Nordlands düstre Wälder
Uralt- geheimnisvoll in wilden Träumen;
In ihnen wohnt der Wälder großer Gott,
Waldgeister weben heimlich in dem Dunkel.*

Tapiola ist eine der längsten Tondichtungen von Sibelius, mit einer Dauer von etwa achtzehn Minuten. Die

Themen sind konzipiert und so nahe miteinander verwandt, daß manche Kommentatoren in die Versuchung gerieten, das Stück als monothematisch zu betrachten. Nach Sibelius' Maßstäben ist die Orchestration üppig, mit Stimmen für Piccolo, Englischhorn, Baßklarinette und Kontrafagott. Das einzige Schlagzeug sind aber die Pauken, und er kommt ohne Harfe und Klavier aus. Bemerkenswert ist auch seine Handhabung des Tempos und des Pulses: ohne Partitur würde der Hörer fast sicher annehmen, daß das Grundtempo ein langsames wäre, aber in Wirklichkeit alterniert das Werk, mit Ausnahme der ersten zwanzig Takte (*Largamente*) zwischen dem Grundtempo *Allegro moderato* und einem ausgewachsenen *Allegro*. Ein weiterer auffälliger Zug ist, daß das Stück bis zu den Schlußtakt, einem ruhigen, ausgehaltenen Akkord in H-Dur, fast ausschließlich in Moll bleibt.

Angesichts der Ausmaße und beeindruckenden Eigenschaften von *Tapiola* hat man das Werk als eine Art „Ersatz-Achte“ betrachtet, als Erweiterung seines symphonischen Schaffens. Diese Ansicht ist insofern vertretbar als der reife Sibelius seine symphonischen Prinzipien neu überdachte, indem er an einer vom musikalischen Inhalt beherrschten Form in Richtung einer symphonischen Fantasie arbeitete. Seine einsätzige *siebte Symphonie* ist in der Tat nur geringfügig länger als *Tapiola*. Andererseits ist *Tapiola* auch der Höhepunkt einer gänzlich anderen Werkreihe: der symphonischen Dichtungen mit deutlich außer-musikalischen Assoziationen (im Vorwort zur gedruckten Ausgabe nennt Carl Ettler solche Werke „Landschaftsmusik“). Im Gegensatz zu sämtlichen Symphonien war außerdem *Tapiola* das Ergebnis eines Kompositionsauftrages.

Walter Damrosch war von *Tapiola* begeistert. Nach der Uraufführung schrieb er an Sibelius, daß es „eines der originellsten und faszinierendsten Werke von Ihnen war. Die ausdrucksmäßige Vielfalt, die Sie dem einen Thema in den verschiedenen Episoden geben, die dicht gewobene musikalische Struktur, die höchst originelle Orchestration, und vor allem die poetische Bildsprache des ganzen Werkes sind wahrhaftig fabelhaft. Nur ein Nordländer

hätte dieses Werk schreiben können. Wir waren alle gefesselt von den dunklen Föhrenwäldern und den schattenhaften Göttern und Waldnymphen, die drinnen wohnen. Die Coda, mit den eisigen Winden, die durch den Wald fegen, brachte uns zum Schaudern.“ Die Reaktion der Kritiker auf die neue symphonische Dichtung war aber zunächst gedämpft; selbst Sibelius’ großer Anhänger Olin Downes nannte sie im April 1927 in der *New York Times* „ein Werk eher von Stil und Wesen als von Inspiration“. Im Verlauf der Jahre halfen große Sibeliusinterpreten wie Kussewizkij, Beecham und Karajan, das Werk im internationalen Konzertrepertoire zu etablieren, und ihre Interpretationen bestätigten Cecil Grays positive Beurteilung von 1931: „Der Höhepunkt seines ganzen kreativen Schaffens, und ein vollendetes Meisterwerk ... Selbst wenn Sibelius nichts anderes geschrieben hätte, würde dieses eine Werk genügen, um ihm das Anrecht auf einen Platz unter den größten Meistern aller Zeiten zu geben“.

© **Andrew Barnett 1997**

Das **Lahti Symphony Orchestra** (Sinfonia Lahti) wurde im Jahr 1949 in städtische Trägerschaft überführt, um die seit 1910 existente Orchestertradition Lahtis aufrecht zu erhalten. Unter der Leitung von Osmo Vänskä hat sich das Orchester in den letzten Jahren zu einem der angesehensten in Nordeuropa entwickelt. Das Lahti Symphony Orchestra gibt die Mehrzahl seiner Konzerte in der hölzernen Sibelius-Halle, die von den Architekten Kimmo Lintula und Hannu Tikka erbaut und deren Akustik von der international renommierten Artec Consultants Inc. aus New York betreut wurde. Zu den Erfolgen des Lahti Symphony Orchestras gehören *Gramophone Awards* (1991 und 1996), der *Grand Prix du Disque* der Académie Charles Cros (1993) und der *Cannes Classical Award* (1997) für seine Einspielungen von Werken Sibelius’; mehrere seiner anderen Aufnahmen sind ebenfalls mit Preisen bedacht worden. Das Ensemble hat das gesamte Orchesterwerk von Joonas Kokkonen eingespielt. Seit 1992 hat das Orchester zudem die Musik ihres „composer-in-residence“

Kalevi Aho und anderer finnischer Komponisten aufgeführt und aufgenommen. Das Lahti Symphony Orchestra tritt regelmäßig in Helsinki und bei zahlreichen Festivals auf. Gastspiele führten das Orchester nach Deutschland, St. Petersburg, Frankreich, Schweden, Spanien, Großbritannien, Japan und New York.

Osmo Vänskä begann seine musikalische Karriere als angeseher Klarinetist: mehrere Jahre spielte er als zweiter Soloklarinetist im Philharmonischen Orchester Helsinki. Nach Dirigierstudien an der Sibeliusakademie in Helsinki gewann er 1982 den ersten Preis beim Internationalen Wettbewerb für junge Dirigenten in Besançon. Als Dirigent widmete er sich intensiv der Tapiola Sinfonietta und dem Isländischen Symphonieorchester. Derzeit ist er musikalischer Leiter des Symphonieorchesters Lahti und Chefdirigent des BBC Scottish Symphony Orchestra in Glasgow.

Als Dirigent von Orchester- und Opernprogrammen ist Vänskä auf internationaler Ebene sehr gefragt. Sein Repertoire ist außerordentlich groß – von den Wiener Klassikern bis hin zu einer breiten Spanne der Musik des 20. Jahrhunderts. Vänskäs Konzertprogramme umfassen regelmäßig Uraufführungen. Seine zahlreichen Aufnahmen für BIS – viele von ihnen mit dem Symphonieorchester Lahti – werden mit großer Begeisterung aufgenommen. Im Dezember 2000 verlieh der finnische Präsident Osmo Vänskä die Pro Finlandia Medaille in Anerkennung seiner Leistungen mit dem Lahti Symphony Orchestra.

Symphonie no 1 en mi mineur op. 39

“Le compositeur parle un langage de l’humanité, une langue qui n’est pas moins la sienne propre”, écrit le critique Richard Faltin dans le journal d’Helsinki *Nya Pressen* après avoir entendu Sibelius diriger la création de sa *première symphonie* le 26 avril 1899. La nouvelle symphonie fut bien reçue et chaque mouvement fut applaudi mais le vrai succès de la soirée ne fut remporté ni par la symphonie ni par le poème symphonique *La Nymph des bois* avec lequel le concert avait commencé; ce fut plutôt une brève pièce patriotique intitulée *Le Chant des Athéniens* qui remporta la palme; cette œuvre est une réaction de Sibelius au dit “Manifeste de février” du tsar Nicolas II en 1899 par lequel la Finlande (grand-duché autonome de l’empire russe depuis 1809) fut privée de plusieurs de ses pouvoirs d’autodétermination.

Quoique la symphonie fût écrite à un moment où les sentiments nationalistes gagnaient du terrain en Finlande, elle n’est pas une œuvre “politique”, ni aucune autre de ses symphonies non plus d’ailleurs; au contraire, son style doit beaucoup à la musique russe qui faisait alors régulièrement partie du menu musical finlandais. A cette époque, il existait des liens intimes entre la capitale finlandaise et Saint-Petersbourg, et les musiciens russes se produisaient souvent à Helsinki. Le chef d’orchestre et compositeur finlandais Robert Kajanus (1856-1933), qui fonda la Société de l’Orchestre d’Helsinki en 1882 et devint plus tard l’un des plus fervents défenseurs de la musique de Sibelius, était un grand admirateur de Glazounov qui se rendit souvent en Finlande; Anton Rubinstein, Kalinnikov, Arensky et Rimsky-Korsakov comptent parmi d’autres compositeurs dont la musique a été jouée à Helsinki. Les œuvres de Tchaïkovski avaient intéressé et influencé Sibelius depuis l’époque de ses œuvres juvéniles de musique de chambre; Sibelius commenta: “Il y a beaucoup chez cet homme que je reconnais en moi.” La *Symphonie pathétique* du compositeur russe, écrite en 1893, a été exécutée à Helsinki en 1894 et 1897. Quoique Sibelius eût dénié avoir entendu la *première symphonie* (1862-67) de Borodine jouée à Helsinki en octobre 1896, on trouve une res-

semblance frappante entre le thème principal du premier mouvement de Borodine et l’endroit correspondant chez Sibelius.

A la fin des années 1890, Sibelius n’était plus étranger au domaine des grandes formes musicales. Dans ses années d’études, il avait composé de nombreuses pièces de chambre majeures dont plusieurs sonates pour violon, des quatuors à cordes et un quintette pour piano. En 1892, il avait composé *Kullervo*, une partition en cinq mouvements pour solistes, chœur et orchestre qui est souvent considérée comme une symphonie; suivirent des poèmes symphoniques dont *Une Saga* (version originale), la *Suite de Lemminkäinen* (version originale) et la *Nymph des bois*. En 1896, il avait aussi terminé son opéra en un acte *Jungfrun i tornet* (La jeune fille dans la tour).

Quand Sibelius et sa femme Aino se rendirent à Berlin à la fin de février 1896, il jonglait avec l’idée de composer une symphonie à programme; après avoir entendu la *Symphonie fantastique* de Berlioz, il écrivit dans son carnet à croquis: “O santa ispirazione! O santa dea!” Aino rentra à Helsinki au début d’avril et, à la fin de ce mois, Sibelius avait entrepris un sérieux travail sur la symphonie – bien que toute notion de programme devait rapidement disparaître. Au cours du printemps 1898, Sibelius délaissa de plus en plus la vie urbaine (aux tentations de laquelle il était trop tenté de succomber) et il retourna en Finlande au début de juin; il resta chez sa belle-mère Elisabeth Järnefelt à Lohja (en suédois Lojo, quelque 60 km à l’ouest d’Helsinki) où il travailla avec diligence sur la symphonie jusque tard à l’automne. Apparemment un peu à contrecœur, il finit par rentrer à Helsinki, à un appartement loué à Liisankatu où il vécut avec son frère Christian, sa sœur Linda, Aino et leur deux filles. En novembre, Aino donna naissance à une troisième fille, Kirsti. Mais à Helsinki, comme à Berlin, Sibelius était incapable de résister à l’appel des hostelleries (par exemple l’hôtel Kämp, les tavernes König et Gambrini) et il déménagea rapidement à Kerava, une vingtaine de kilomètres au nord de la ville, où sa famille le rejoignit au printemps de 1899 et où il mit la dernière main à l’œuvre.

Suivant la tradition classique, la *première symphonie* de Sibelius est en quatre mouvements pour grand orchestre avec tuba et harpe. Comme toujours avec Sibelius, le matériau thématique de la symphonie en entier est hautement unifié bien qu'avec grande subtilité. L'œuvre s'ouvre sur un large solo de clarinette accompagné seulement des timbales (*Andante, ma non troppo*); cette idée, appelée souvent le "thème de devise" de l'œuvre, renferme le matériau motivique le plus important de la symphonie. Le thème principal assuré, au rythme tendu, de l'*Allegro energico* est tonalement ambigu, oscillant entre sol majeur et mi mineur; le second groupe commence par un gai motif à la flûte originaire du solo de clarinette. Le mouvement donne l'impression de suivre les principes de la forme de sonate mais la façon dont Sibelius ajuste la fin du développement au début de la réexposition n'est qu'un exemple de la compression formelle qui devait devenir une caractéristique de ses symphonies ultérieures. Robert Layton dit de ce mouvement qu'il est "un tour de force de pensée symphonique organique" renfermant "la rhétorique pure du romantisme mariée à une droiture de l'expression et à l'économie de l'élaboration qui sont authentiquement classiques."

Le second mouvement est une sorte de rondo quoique le terme ne donne qu'une petite idée de son étendue émotionnelle ou de sa cohésion stylistique. Il commence avec un thème chantant apaisant (A) suivi d'une version ascendante de la même idée (B) et d'une idée quasi-fuguee au basson qui fait clairement allusion au solo de clarinette du premier mouvement. Une variante descendante du thème principal (C) précède une référence au matériau d'ouverture (A1) cette fois au violoncelle solo; cette variante est suivie d'un interlude pastoral, commençant *Molto tranquillo* aux cors (D). Le thème principal revient, intensifié, sur un accompagnement *pizzicato* sinistre (A2) et la variante descendante (C1) gagne de l'élan vers le sommet du mouvement (B1). La musique décroît ensuite rapidement en une répétition sereine du matériau d'ouverture (A3) *espressivo semplice*.

Le scherzo se met en branle avec une pulsation ryth-

mique brucknérienne robuste mais, au cours du déroulement, il devient de plus en plus preste et vif, les lignes des bois et des cordes se relayant avec la rapidité d'un éclair. Plus calme, le trio fait écho à l'atmosphère de l'interlude pastoral du mouvement lent, et le mouvement se termine par une reprise écourtée du scherzo.

Le finale est introduit par une lourde répétition aux cordes du thème de clarinette du premier mouvement à laquelle les bois font doucement écho – mais ce thème ne prendra plus directement part au mouvement. Le thème principal est frénétique; la musique se caractérise par "des détails orchestraux excitants, des contrastes dramatiques vifs et soudains, des éclats impétueux et déclamatoires de rhétorique" (Layton). La musique atteint un sommet ponctué d'accords explosifs dans l'orchestre – le rythme rappelle ici le thème principal du premier mouvement. Une idée secondaire, large et intense, apporte un contraste à cette activité orageuse; elle présente une certaine ressemblance avec le thème principal du mouvement lent et est d'abord entendue *cantabile ed espressivo* aux violons. L'*Allegro molto* déchaîné refait son entrée atteignant encore une fois un sommet en accords énergiques et le thème secondaire passionné mène ensuite la symphonie à un sommet d'une grande splendeur romantique. Contrairement à Tchaïkovski, Sibelius résiste à la tentation de terminer triomphalement sa symphonie avec une version en tonalité majeure du thème de "devise": la coda tragique et écrasante est éteinte par deux accords *pizzicato* semblables à ceux qui mirent fin au premier mouvement.

La *première symphonie* est une œuvre centrale dans la carrière de Sibelius. Sans abandonner le poème symphonique comme exutoire expressif à la musique d'une nature plus à programme, il s'éloigna ici d'un pas décisif du monde wagnérien qui l'avait tant hanté dans les années 1890, mettant personnellement sa confiance dans la musique absolue, dans la tradition symphonique qui remonte aux classicistes viennois. En partant de cette tradition, il devait alors suivre un cours symphonique si unique que son importance et son influence commencent seulement à devenir entièrement manifestes.

Symphonie no 2 en ré majeur op. 43

Après la création de la *seconde symphonie* de Sibelius à Helsinki sous la direction du compositeur, Robert Kajanus écrivit un article très trompeur dans le journal de langue suédoise à Helsinki *Hufvudstadsbladet* dans lequel il interprète l'œuvre comme une représentation de la résistance de la Finlande (et éventuellement son triomphe) contre ses chefs russes de plus en plus dominants. Cette opinion était aussi soutenue par des figures influentes dont le chef d'orchestre Georg Schnéevoigt et le musicologue Ilmari Krohn qui, vers 1945, appela même l'œuvre la "symphonie de la Libération".

Une telle interprétation nationaliste de la symphonie – rejetée catégoriquement par le compositeur – avait peu à faire avec les circonstances réelles entourant la composition de la musique. En février 1901, Sibelius, en compagnie de sa femme et de leurs deux filles, se trouvait à Rapallo, une petite ville côtière dans le nord-ouest de l'Italie, près de Gênes. La famille vivait dans une pension mais Sibelius lui-même louait un cabinet de travail dans le chalet de montagne d'un Signor Molfino, entouré d'un jardin rempli de "roses en fleurs, camélias, amandiers, cactus..., magnolias, cyprès, vignes, palmiers et une grande variété de fleurs" (mars 1901, lettre à Axel Carpelan). Stimulé non seulement par cet environnement idyllique mais encore par les livres qu'il avait apportés pour ce voyage – entre autres *Lettres et journaux* d'Adolph Törneros et *Journal intime* de Henri-Frédéric Amiel – il mit sur papier plusieurs idées musicales. Le 11 février, il compara dans son esprit le chalet de montagne au palais de Don Juan entouré d'un jardin enchanté et il écrivit les lignes suivantes: "Don Juan. Suis assis dans la pénombre de mon palais, un hôte [le Convive de pierre] entre. Je lui demande plus d'une fois qui il est. – Pas de réponse. J'essaie de le divertir. Il reste silencieux. L'étranger finit par se mettre à chanter. Alors Don Juan le reconnaît: la Mort"; il écrivit en même temps le thème principal du mouvement lent de la *seconde symphonie*. Il ne savait évidemment pas à ce moment-là qu'il écrivait une symphonie; il pensait plutôt à une partie d'un projet d'œuvre basée sur le thème de Don Juan et

intitulée *Festival: Quatre Poèmes symphoniques pour orchestre*.

Le séjour en Italie stimula indéniablement l'esprit créateur de Sibelius mais ce fut loin d'être le parfait bonheur. Sa situation financière était, comme d'habitude, cause de soucis et sa fille Ruth contracta le typhus. Ces dernières difficultés entre autres provoquèrent une crise majeure dans son mariage et, en mars, Sibelius s'enfuit sans crier gare à Rome où il loua une chambre et composa assidûment un certain temps. Aino et les filles restèrent à Rapallo. Le voyage de retour en Finlande de la famille les mena d'abord à Florence [où le compositeur songea à faire un arrangement d'une partie de la *Divine Comédie* de Dante; il mit par écrit ce qui devait être le second thème du mouvement lent de la symphonie (*Andante sostenuto*, cordes divisées, *ppp*, sous-titré "Christus")] puis à Vienne et à Prague. Ils arrivèrent en Finlande en mai mais Sibelius devait bientôt repartir, d'abord pour Berlin, puis pour Heidelberg où il devait diriger *Le Cygne de Tuonela* et *Le Retour de Lemminkäinen* au festival d'Heidelberg le 4 juin. Il passa une grande partie de l'été et du début de l'automne à la maison de sa belle-mère Elisabeth Jämfelt à Lohja et c'est à ce moment qu'il finit par abandonner son idée de poème symphonique basé sur Dante. La symphonie semble avoir été presque achevée au début de novembre mais Sibelius se mit à d'amples révisions qui retardèrent la création. Le 8 mars 1902, Sibelius leva finalement sa baguette pour diriger la création de la symphonie ainsi que celle de deux œuvres récemment terminées (*l'Ouverture en la mineur* et *l'Impromptu* pour voix de femmes et orchestre) dans la grande salle de l'université d'Helsinki. Le concert fut répété les 10, 14 et 16 mars à guichets fermés – un succès sans précédent pour une nouvelle œuvre orchestrale en Finlande. Sibelius dédia sa *seconde symphonie* à son ami et bienfaiteur Axel Carpelan avec lequel il entretenait des contacts continus depuis 1900 et qui devait rester une source majeure de conseil et d'inspiration jusqu'à sa mort en mars 1919.

Les influences russes discernables dans la *première symphonie* sont ressenties moins fortement dans la

seconde. Quoique la durée et l'étendue émotionnelle de la seconde symphonie répondent entièrement aux critères du romantisme tardif, la nature des thèmes se tourne nettement vers la légèreté et le classicisme – surtout dans le premier mouvement. La symphonie est dans la tonalité brillante de ré majeur que le compositeur associait à la couleur jaune et plusieurs commentateurs ont comparé l'esprit de l'œuvre à celui des symphonies de Ludwig van Beethoven.

La construction tendue du premier mouvement a soulevé beaucoup d'admiration mais, quoique la plupart des critiques y voient une forme de sonate, leurs analyses de sa structure varient considérablement. Robert Layton passa le commentaire suivant: "Plusieurs des idées semblent dépendre l'une de l'autre ou provenir d'un même germe mais, quand on les examine plus attentivement, leur lien devient plus difficile à saisir et à définir." On peut discerner deux types thématiques principaux qui reviennent aussi dans les autres mouvements. L'un est une figure de trois notes, qui monte ou descend diatoniquement: l'idée d'ouverture aux cordes et le thème subséquent aux bois en sont des exemples. L'autre type contrastant est une longue note d'ouverture souvent suivie d'une sorte d'ornement lent (noté) ou de trille et d'une quinte descendante. L'ingénuité dans la combinaison de ces thèmes est une excellente illustration de ce dont Sibelius devait ensuite parler (lors de sa conversation avec Mahler en 1907 peu après avoir terminé sa troisième symphonie) comme de "la logique profonde qui créa un lien intime entre tous les motifs."

Le mouvement lent plus rhapsodique commence avec un passage extraordinaire pour contrebasses et violoncelles joué *pizzicato* que sir Thomas Beecham décrit un jour comme suit: "serpente dans les registres graves de l'orchestre comme un gentil ver solitaire". Comme dans le poème symphonique ultérieur *Calcade nocturne et lever de soleil*, Sibelius retarde l'apparition du thème principal ("la Mort"): il est finalement entendu aux bassons en octaves. Quand le tempo augmente jusqu'à *Poco Allegro*, les violons présentent un motif dentelé qui acquerra plus tard une grande importance. Le motif monte à un sommet

retentissant aux cuivres après quoi le motif dentelé des violons est soudainement et magiquement transformé en second thème éthéré, entendu d'abord en fa dièse majeur – l'idée que Sibelius avait d'abord appelée "Christus". Les deux thèmes principaux luttent pour le reste du mouvement avec le thème de "la Mort" émergeant apparemment triomphant.

Les toiles d'araignée romantiques du mouvement lent sont balayées par les fortes vents d'orage du scherzo, *Vivacissimo*, que le musicologue finlandais Veijo Murtomäki a appelé "l'un des mouvements les plus beethovéniens de Sibelius". Le flot vigoureux de ce mouvement très virtuose est interrompu par cinq coups isolés de timbale qui introduisent le trio pastoral, *Lento e suave*. Il commence par un solo de hautbois particulièrement caractéristique du compositeur: la note d'ouverture répétée, la quinte descendante et le triolet à la fin de la phrase classent ce thème comme appartenant au second des deux types fondamentaux identifiés ci-haut. Le scherzo et le trio sont tous deux répétés; un pont croît du trio et mène sans interruption au dernier mouvement.

Le thème principal du finale en forme de sonate a toutes les qualités requises pour gagner la popularité: il est simple, facile à retenir, d'un port héroïque, ardemment orchestré avec des cordes chaudes, des trompettes radieuses, des cors sonores et, insistant au fond, un motif rythmique menaçant aux trombones. Le second thème est plus contenu: on entend un air de lamentation sur des passages gammés *ostinato* aux cordes; ce thème suggère la musique folklorique finlandaise. Selon Aino, la femme du compositeur, ce thème fut originalement composé à la mémoire de la belle-sœur de Sibelius, Elli Järnefelt, qui s'était suicidée. Le développement est strictement contrapuntique et la réexposition conduit inexorablement au fervent sommet final et à la coda triomphante – dont le thème fut apparemment conçu en juin 1899 comme impression musicale de la résidence exotique du peintre Axel Gallen-Kallela (1865-1931) à Ruovesi.

Symphonie no 3 en do majeur op. 52

Le thème concis, régulier, rythmiquement discipliné aux violoncelles et contrebasses qui ouvre la *troisième symphonie* de Sibelius prépare l'ambiance d'une œuvre qui abandonne le déploiement romantique en faveur d'un style "classique" plus tendu et plus économe – mais pas du genre pastiche néo-classique, plus près plutôt du concept de "junge Klassizität" (jeune classicisme; un léger éloignement des tendances à programme du 19^e siècle vers la mélodie et la musique absolue de Bach et de Mozart) exposé par l'ami de Sibelius Ferruccio Busoni. L'orchestre de la *troisième symphonie* ne ferme ni tuba ni harpe et les cuivres sont utilisés avec modération.

Sibelius fit lui-même remarquer ceci: "À mon avis, un *allegro* de Mozart est le modèle le plus parfait pour un mouvement symphonique. Pensez à sa merveilleuse unité et homogénéité! On dirait un cours ininterrompu que rien ne dérange et où rien n'empiète sur le reste." Le premier mouvement en forme de sonate de la *troisième symphonie* illustre parfaitement ces opinions. Avec son mouvement insistant de doubles croches, le thème d'ouverture mène à un sommet aux cors. Comme le premier thème, le second apparaît d'abord aux violoncelles: dérivé en un certain sens du sommet aux cors, il est plus large et plus *cantabile* quoiqu'il garde au fond une pulsation rythmique stable. Un changement dans le tempo fondamental (un passage *Tranquillo* mystérieux, *ppp*) n'arrive qu'à la toute fin de l'exposition. Le développement présente des doubles croches motrices aux cordes. À l'approche de la réexposition, les bois reprennent des phrases du second thème – surtout un long solo de basson qui annonce clairement la plainte de basson dans le développement du premier mouvement de la *cinquième symphonie*. La réexposition est directe et énergique; dans la coda en forme d'hymne, on entend un développement libre du matériau rencontré d'abord vers la fin de l'exposition, juste avant le passage *Tranquillo*.

Le bienfaiteur de Sibelius, Axel Carpelan, décrit le second mouvement lent comme "merveilleux, comme une prière d'enfant", mais derrière la façade de ce mouvement

apparemment simple se cachent une grande subtilité et beaucoup de chaleur. La forme suit le modèle du rondo (quoique certains critiques préfèrent y voir un thème et variations) qui exploite ingénieusement l'interaction rythmique entre les chiffrages parallèles de 6/4 et 3/2. Le doux thème pensif est présenté d'abord par les flûtes en tierces, puis par les clarinettes et enfin par les premiers violons. Le premier épisode, aux violoncelles *divisi* (auxquels répondent les bois), est intense et poignant. Le retour du thème principal est accompagné par des *pizzicati* qui préparent le terrain pour le second épisode, légèrement plus animé, dont la nervosité n'est calmée qu'au retour final du thème principal, maintenant plus confiant et à la démarche plus assurée. Un bref rappel du premier épisode mouche fermement le mouvement.

Le finale allie les éléments traditionnels de scherzo et de finale en un mouvement – un procédé de fusion auquel Sibelius reviendrait dans le premier mouvement de sa *cinquième symphonie* et qu'il amènerait à sa conclusion logique dans la *septième* en un mouvement. Sibelius décrit lui-même ce mouvement comme "la cristallisation de la pensée à partir du chaos". Plusieurs motifs sont d'abord présentés; on distingue vers le commencement un bref rappel du thème principal du mouvement lent; les fragments thématiques sont ensuite éparpillés et tissés ensemble pour former un sommet énergétique. Mais cette tentative de "cristallisation de la pensée" échoue et la musique retombe dans l'agitation et la turbulence. Le brouillard finit par se dissiper et un large thème de marche émerge, d'abord à tâtons puis avec confiance, *a tempo, con energia*, des violoncelles. Développé à partir d'un tout petit motif descendant entendu d'abord discrètement beaucoup plus tôt dans le mouvement, ce thème domine le reste de la symphonie; son intensité va en s'accroissant continuellement jusqu'à arriver à un énorme quoique apparemment inévitable sommet en do majeur.

La *troisième symphonie* occupa Sibelius pendant un certain temps: le 21 septembre 1904, juste trois jours avant de déménager à Ainola, sa villa nouvellement construite à Järvenpää, il écrivit dans une lettre à Axel Carpelan qu'il

venait juste de commencer le travail sur une symphonie mais il était évidemment peu avancé à ce moment. Au cours des années, plusieurs œuvres importantes eurent la prééminence sur la symphonie: la révision du *Concerto pour violon*, la musique de scène de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck et *Le Festin de Balthazar* de Procopé, la suite pour piano *Kyllikki*, les six chansons op. 50 sur des textes allemands, la cantate patriotique *La Reine en captivité* (plus exactement: *La reine libérée*) et la fantaisie symphonique *La Fille de Pohjola*. Sibelius signa un nouveau contrat avec la maison d'édition berlinoise de Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung (Robert Lienau), ce qui le pressa encore plus d'écrire régulièrement des œuvres majeures – quatre par an.

Le 1^{er} mars 1906, Sibelius écrivit à Carpelan que la symphonie était presque terminée et il promit de la diriger pour la Société Philharmonique Royale à Londres au printemps de 1907. La création projetée dut cependant être retardée et le travail traîna jusqu'en septembre; Sibelius mit la dernière touche au finale juste en temps pour diriger la symphonie à un concert le 25 septembre à Helsinki en compagnie de *La Fille de Pohjola* et du *Festin de Balthazar*.

L'œuvre qui fit le plus grand effet à ce concert fut celle dont le style ressemble le plus à celui des œuvres des dix années précédentes de Sibelius: la fantaisie symphonique dramatique et excitante *La Fille de Pohjola*. Plus contenue, la *troisième symphonie* semble avoir laissé une impression beaucoup plus fade. Dans son écrit de 1931 sur les symphonies de Sibelius, Cecil Gray appela la *troisième* "le résultat d'un traitement d'amaigrissement, une réduction des tissus adipeux et des courbes plutôt opulentes de la muse symphonique telle qu'elle apparaît dans les deux premiers exemples."

Quoique entièrement représentative de l'abandon de Sibelius du romantisme en faveur d'une plus grande clarté et économie de forme et de sonorité (évidentes dans le quatuor à cordes *Voces intimes*, les dix pièces pour piano op. 58 ou le poème symphonique *Cavalcade nocturne et lever de soleil* par exemple), la *troisième symphonie* est très loin de l'opulence et de la complexité d'œuvres con-

temporaires comme le *Poème de l'extase* (1905-08) de Scriabine ou la *huitième symphonie* (1906-07) de Mahler. Ces faits pourraient aider à expliquer la négligence dont la symphonie a été victime au cours des ans – qualifiée d'"insignifiante" ou de "transitionnelle" par certains et mécomprise ou ignorée par d'autres. La *troisième* par exemple est la seule des symphonies de Sibelius que Herbert von Karajan n'a jamais enregistrée et Eugene Ormándy admit qu'il ne comprenait pas l'œuvre. La version novatrice et visionnaire de Kajanus de la symphonie, jouée par l'Orchestre Symphonique de Londres en juin 1932, fut pendant plusieurs années le seul enregistrement commercial sur le marché.

Sibelius dédia sa *troisième symphonie* au compositeur, chef d'orchestre et éducateur anglais sir Granville Bantock (1868-1946) l'un des premiers champions de sa musique en Angleterre.

Symphonie no 4 en la mineur op. 63

"Une symphonie n'est pas juste une composition dans le sens ordinaire du mot; c'est plutôt une confession intime à un certain stade dans sa vie", écrivit Sibelius dans son journal le 5 novembre 1910. Plus d'un an plus tôt, à la fin de septembre 1909, il s'était rendu à Koli dans le nord de la Carélie avec son beau-frère, le peintre Eero Järnefelt, à qui il devait dédicacer la *quatrième symphonie*. Le paysage accidenté de cette montagne éloignée sur le lac Pieli-nen lui offrit une occasion unique de réfléchir sur sa vie et son œuvre: ses opérations de gorge en 1908 qui le forcèrent (au moins temporairement) à s'abstenir de cigarres et d'alcool, ses dettes de plus en plus lourdes, la position centrale qu'il avait occupée dans la vie musicale de son pays, l'estime dont il jouissait de la part de plus jeunes compositeurs tels que Kuula, Madetoja et Melartin ainsi que de ses amis, des figures culturelles remarquables comme le peintre Pekka Halonen et l'auteur Juhani Aho, tous deux vivant près de la villa à Järvenpää où Sibelius avait élu domicile en 1904. Il écrivit ensuite dans son journal: "Koli. Une des plus grandes expériences de ma vie. Beaucoup de projets. 'La montagne'!" Vers Noël cette

année-là, le journal de Sibelius révèle qu'il avait commencé à expérimenter avec des motifs pour sa *quatrième symphonie* et une lettre de son mécène Axel Carpelan suggère clairement un lien entre la symphonie et le voyage à Koli: "Ce que vous m'avez joué de 'La Montagne' et de 'Pensées d'un voyageur' sont ce que j'ai entendu de plus impressionnant couler de votre plume. Il me tarde d'entendre la symphonie dans ses brillants atours orchestraux."

Sibelius travailla sur sa *quatrième symphonie* de décembre 1909 à avril 1911 quoiqu'il ait aussi accordé du temps à d'autres choses. En mars 1910, il se rendit régulièrement à Helsinki pour essayer de résoudre sa situation financière désespérée ("Les questions d'argent sont pour moi comme d'aller aux cabinets, un mal nécessaire", avait-il dit l'année précédente); elle finit par se résoudre partiellement grâce à Axel Carpelan et à son cousin Tor – qui, de pair avec des figures culturelles influentes, réussirent à obtenir des dons et des garanties financières du monde des affaires. Les obligations sociales prirent aussi leur tribut: en mai par exemple, il se rendit à Viipuri rencontrer Rosa Newmarch (1857-1940), l'écrivain anglais en musique avec laquelle il correspondit pendant plusieurs années; ils allèrent ensemble à Imatra et à Helsinki et elle visita son domicile à Järvenpää.

Or, les distractions de Sibelius n'étaient pas d'ordre purement pratique ou social; d'anciens et de nouveaux projets musicaux réclamaient son attention. En 1910, il acheva un bref poème symphonique intitulé *La Dryade* (février); il termina la révision de la marche funèbre *In memoriam* (mars) et il écrivit les huit chansons de l'opus 61 (juillet). Au début d'août 1910, il passa une semaine sur l'île Järvis sur la côte sud de la Finlande, après quoi il travailla sérieusement sur la symphonie jusqu'à la fin-septembre avant d'être distrait par une révision de la cantate *L'Origine du feu* et une visite à Christiania (l'ancien nom d'Oslo) et à Berlin. Il revint à la symphonie à son retour à Järvenpää et fit quelque progrès quoiqu'il dût pour cela renoncer aux concerts de Glazounov et de Fauré à Helsinki. Au début de novembre, il rencontra le soprano Aino Ackté (1876-1944) pour discuter d'un projet de tour-

née en Allemagne en février suivant; le résultat de cette rencontre fut le début du travail sur une chanson orchestrale, un arrangement du *Corbeau* d'Edgar Allan Poe; en novembre, il travailla sur la symphonie et sur la chanson tout en trouvant le temps de rendre visite à sa femme Aino hospitalisée pour de l'arthrite rhumatoïde. Mais au début de décembre, il comprit qu'il ne pourrait jamais terminer *Le Corbeau* à temps et il se retira de la tournée; une partie du matériau musical destiné à la chanson se fraya plutôt un chemin dans le finale de la symphonie.

Au début de 1911, Sibelius passa quelque temps à Helsinki mais il semble n'avoir fait que peu de progrès substantiel sur la symphonie avant de quitter la ville pour remporter du succès comme chef d'orchestre en Suède (Göteborg) et en Lettonie (Riga et Mitau) en février; même à son retour, sa première préoccupation fut de fournir deux brefs numéros musicaux, *Canzonetta* et *Valse romantique*, à une production de la pièce *Kuolema*. Il se remit cependant à la symphonie en mars et, le 2 avril, il écrivit dans son journal: "La symphonie est 'prête'. *tacta alea est...* Il faut beaucoup de courage pour regarder la vie dans les yeux." Sibelius dirigea lui-même la création à Helsinki le lendemain, 3 avril 1911, quoiqu'il fit quelques révisions à la fin d'avril avant d'envoyer un propre de la partition à Breitkopf & Härtel le 20 mai.

Le matériau musical de la *quatrième symphonie* est extrêmement concis et concentré et, bien qu'il ait choisi une instrumentation pour grand orchestre, Sibelius utilisa ce matériau avec une économie qu'on rapproche souvent de la musique de chambre. La musique est dominée par l'intervalle du triton, *diabolus in musica*, entendu d'abord dans les notes menaçantes du début, do-ré-fa dièse-mi que Sibelius voulait "aussi cruelles que le destin". Le thème principal du lent premier mouvement est d'abord entendu au violoncelle solo; il établit la tonalité de la mineur (dans une esquisse ce thème est intitulé "Marche élégiaque"); le second groupe, centré sur fa dièse, commence avec d'énergiques accords aux cuivres. Le développement débute par certaines des mesures les plus ambiguës de Sibelius du point de vue de la tonalité, suivies de

figures ascendantes aux bois sur un fond précipité des cordes; la réexposition est raccourcie, commençant avec les cordes aiguës et les accords du second groupe aux cuivres.

Le scherzo, *Allegro molto vivace*, vient en second. A sa mélodie dansante et enjouée en 3/4 répondent des quartes ascendantes superposées aux violons précédant les signaux d'ouverture au cor de la *cinquième symphonie*. La musique se presse à travers plusieurs épisodes de caractères variés mais l'apparente civilité du scherzo en entier est exposée comme une fraude brutale quand le tempo diminue de moitié: "dans le *Doppio più lento* suivant, on dirait qu'il est devenu prisonnier de ses pensées et de ses peurs les plus noires dans un monde gouverné par le triton" (Erik Tawaststjerna).

Certains critiques voient dans ce mouvement un scherzo suivi d'un trio (*Doppio più lento*) et, finalement, une allusion des plus brèves (six mesures seulement) à une reprise du scherzo. D'autres sont d'avis que la section *Doppio più lento* est si éloignée du matériau d'ouverture qu'il vaut mieux n'y voir qu'un épilogue sinistre.

Le troisième mouvement, *Il tempo largo*, est un si bon exemple de Sibelius qui utilise les processus formels déterminés par la quintessence des thèmes que les essais d'analyse formelle sont pratiquement superflus. En gros, la musique se dirige vers une large exposition d'un thème ascendant de type choral, entendu la première fois comme une phrase de deux mesures aux cors. Les contours mélodiques et les rythmes de ce mouvement sont intimement reliés au mouvement lent du quatuor à cordes *Voces intimæ* op. 56 de Sibelius terminé en avril 1909; les thèmes principaux des deux mouvements furent même esquissés sur la même feuille de papier en version pour quatuor. (C'est cependant la seule évidence soutenant la suggestion de Harold Johnson que la *quatrième symphonie* en entier soit originalement conçue comme un quatuor à cordes.) Le thème de choral est ainsi antérieur à la majeure partie du matériau de la symphonie, ayant été composé avant le voyage de Sibelius à Koli. Ce mouvement, ainsi que des extraits de *La Tempête*, la marche funèbre *In memoriam* et *Le Cygne de Tuonela*, fut joué aux funérailles de Sibelius.

Du point de vue de la forme, le finale, *Allegro*, est une sonate rondo. Il commence avec un motif ascendant, brillant et insouciant, en provenance d'une idée semblable vers la fin du mouvement lent. Les motifs ascendants aux bois du second groupe (en mi bémol contre la majeur aux cordes – une juxtaposition difficile de tonalités éloignées d'un triton au lieu de la relation plus conventionnelle de tonique/dominante) sont intimement reliés à un motif provenant du développement du premier mouvement. Ils gagnent un pendant, une septième descendante; les deux idées reviennent dans la coda. Quoique Sibelius continue d'utiliser l'orchestre avec parcimonie au moyen de soli de violoncelle, violon et clarinette, le mouvement requiert un glockenspiel qui souleva une certaine controverse. Tandis que l'autographe de Sibelius indique "Stahlsstäbe" (suggérant le glockenspiel), l'édition publiée écrit "Glocken" (carillon). Il est plus que probable que Sibelius voulait un glockenspiel et qu'il jugeait le son du carillon "trop oriental". Un thème type choral au cor, son accompagnement berçant ostinato aux cordes (qui sonne presque comme une respiration rapide et régulière) et le passage chromatique syncopé suivant proviennent tous des esquisses du *Corbeau* et ces motifs occupent une place importante dans le sommet final – et aussi dans la pâle coda où des motifs du second groupe discréditent le conflit maintenant passé. La symphonie ne finit pas en tragédie mais en résignation avec des accords répétés *mezzoforte* de la mineur.

Sibelius dit de la *quatrième symphonie* qu'elle était "une protestation contre la musique du jour. Elle n'a rien, absolument rien à voir avec tout ce cirque." C'est la composition la plus importante d'une période de la carrière de Sibelius où il produisit une série d'œuvres de recherche, principalement austères – dont les poèmes symphoniques *La Dryade* et *Le Barde*, la chanson pour orchestre *Luonnontar*, les trois *Sonatines* pour piano, le quatuor à cordes *Voces intimæ* et la musique de scène de la pièce *Le Léopard* de Lybeck. Le public réagit avec étonnement à la création, les critiques n'étaient pas moins perplexes. Le chef de chœur Heikki Klemetti écrivit dans *Säveletär*: "Tout semble étrange. Des motifs curieux et transparents flottent ici et là,

nous parlant dans une langue incompréhensible.” Evert Katila écrivit un peu plus tard dans *Uusi Suometar* au sujet de la pièce: “une protestation affilée contre la tendance générale dans la musique moderne... le plus moderne du moderne.” La symphonie ne fut pas toujours bien reçue à prime abord – elle fut même sifflée quand Stenhammar la dirigea à Gothenbourg en 1913 – mais sa profondeur et sa signification universelle sont maintenant indiscutables, sa position dans la production de Sibelius, inattaquable. Le genre du compositeur, le chef d’orchestre Jussi Jalas, fit observer: “Pour nous, musiciens finlandais, la *quatrième symphonie* de Sibelius est comme la bible. Nous nous en approchons avec grand respect et dévotion. Dans cette œuvre, Sibelius a vu la tragédie insondable de l’inconsistance de la vie et il l’a exprimée avec audace, par de nouveaux moyens et un nouveau langage musical.”

Symphonie no 5 en mi bémol majeur op. 82

La cinquième symphonie n’est en aucun cas la seule œuvre majeure que Sibelius soumit à une révision approfondie – il en fut de même d’*Une Saga* (1892, rév. 1902) et du *Concerto pour violon* (1903/04, rév. 1905). C’est cependant la seule de ses symphonies qu’il est possible de comparer avec une autre version. Entendue pour la première fois en 1915, la *cinquième symphonie* comprenait quatre mouvements. Sibelius n’en fut pourtant pas satisfait et, après une révision, une version en trois mouvements fut exécutée en 1916. Le compositeur trouva encore que son travail laissait à désirer et la version entendue normalement aujourd’hui date de 1919. Ces faits purement fondamentaux dissimulent l’histoire fascinante d’une bataille artistique monumentale – que Sibelius appelait lui-même une “lutte avec Dieu”.

Les esquisses encore existantes révèlent clairement que Sibelius travaillait simultanément à ses *cinquième* et *sixième symphonies*. Tout juste rentré d’une visite triomphale aux États-Unis pour laquelle il avait composé le poème symphonique *Les Océanides*, il commença à travailler sur des thèmes pour les symphonies à la fin de l’été

1914. L’oppression tsariste en Finlande était lourde à ce moment-là; de plus, l’éclatement de la première guerre mondiale isolait l’Europe et rendit plus difficile pour Sibelius de garder contact avec son principal éditeur allemand, Breitkopf & Härtel. Par conséquent, il jugea nécessaire de composer, pendant les années de guerre, de nombreuses petites pièces qu’il pouvait facilement vendre à des éditeurs locaux.

C’était aussi une période au cours de laquelle Sibelius repensait sérieusement à sa position et à ses buts de compositeur. Depuis l’apparition des dernières œuvres radicales de Stravinsky et Schoenberg par exemple (Sibelius entendit plusieurs œuvres nouvelles dont certaines de Schoenberg à Berlin en janvier 1914), il ne pouvait plus se considérer comme étant à la tête du modernisme; il lutta alors pour trouver une nouvelle direction pour sa pensée symphonique dans laquelle la forme était de plus en plus déterminée par le contenu, tout en gardant assez de points de contact avec la tradition pour rendre la musique facilement accessible autant aux exécutants qu’aux auditeurs. Cette réévaluation eut lieu en majeure partie à un niveau subliminal et intuitif mais elle pourrait aider à expliquer pourquoi la *cinquième symphonie* tarda tant à arriver à sa forme finale. Sibelius refusa d’autres projets dont un ballet et un opéra: “Je ne peux tout simplement pas devenir un *vielschreiber*. Cela porterait atteinte à ma réputation et à mon travail... Mais pourquoi est-ce que je perdrais du temps sur des idées de ‘pas’ qui fonctionneraient à merveille dans un contexte symphonique?” Sa décision fut renforcée par son vieil ami et confident, Axel Carpelan: “Je te conseille beaucoup d’écouter tes incitations intérieures et non des commandes de droite, de gauche et du milieu. Suis ton étoile et garde le chemin de la symphonie” (30 juillet 1914).

Le 22 septembre 1914, il écrivit à Carpelan: “Je suis encore embourbé mais 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*.” La symphonie n’était pourtant encore qu’au stade très embryonnaire. L’arrangement général, le ma-

quillage et le regroupement des thèmes des *cinquième* et *sixième symphonies* prirent vraiment beaucoup de temps à sa former dans l'esprit du compositeur quoique leurs centres tonals respectifs de mi bémol majeur et de ré mineur lui devinrent clairs relativement tôt. Parmi les idées trouvées dans un livre d'ébauches de l'automne 1914, les suivantes devaient devenir particulièrement importantes:



(destinées d'abord toutes deux au scherzo), et



qui renferme la cellule germinale du thème tanguant de cors dans le finale.

Au cours du travail sur ses thèmes, Sibelius transféra et retransféra des idées de la *cinquième symphonie* à la *sixième* (qu'il appela à un certain moment *Fantasia I*): même le thème balançant du finale de la *cinquième* fut essayé à l'occasion dans le finale de la *sixième*. Le 10 avril 1915, il écrivit dans son journal: "Ai passé la soirée avec la [cinquième] symphonie. La disposition des thèmes: c'est la chose importante avec tout son mystère et sa fascination. C'est comme si Dieu le Père avait jeté des pièces de mosaïque du plancher céleste et m'avait demandé de les remettre comme elles avaient été. C'est peut-être une bonne définition de la composition. Peut-être pas. Comment le saurais-je?"

Pour la *cinquième symphonie*, comme pour plusieurs autres œuvres, Sibelius – dont les croyances panthéistes ont laissé de nombreuses traces dans sa musique – trouva aussi son inspiration dans la nature, surtout dans les oiseaux migrateurs pour lesquels il ressentait une empathie spéciale. Le 13 novembre 1914, il écrivit dans son journal: "J'ai eu une idée merveilleuse. L'*Adagio* de la symphonie – terre, vers et chagrin – *fortissimos* et cordes en sourdine,

très assourdies. Et les sons sont divins. Me suis réjoui et délecté des cordes qui se hâtent quand l'âme chante." Le mouvement *Adagio* projeté ne vit pas le jour mais ces mots décrivent pertinemment l'épisode en mi bémol mineur du finale de la *cinquième symphonie* dont les premières ébauches se trouvent parmi les idées pour l'*Adagio* dans les brouillons de Sibelius. Le printemps suivant, ses expériences se révélèrent tout aussi productives. Le 18 avril 1915, il écrivit: "Ai marché dans le froid soleil printanier. Des souvenirs de vieilles insultes et humiliations remonteront à la surface. Ai eu des visions convaincantes de la *cinquième symphonie*, la nouvelle"; et, trois jours plus tard, "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*."



Cette association claire dans l'esprit du compositeur du thème tanguant au cor dans le finale avec le vol des cygnes est confirmée dans une lettre d'Axel Carpelan (15 décembre 1916) dans laquelle il parle de "l'incomparable hymne des cygnes."

Le 23 mai 1915, Sibelius devint grand-père quand sa fille Eva donna naissance à son tour à une fille. Cet événement ainsi que d'autres – dont une visite de son correspondant anglais Rosa Newmarch – distrairent Sibelius au cours des mois d'été et, devant l'imminence de la présentation d'une nouvelle symphonie pour le concert marquant son cinquantième anniversaire, il se trouva dans une course contre la montre pour la compléter. Le 13 octobre, il écrivit: "Tout est maintenant écrit dans les grandes lignes. Me suis inquiété de ne pas avoir le temps de mettre la dernière main à tous les détails et faire une copie au propre. Mais je dois." Au cours des jours suivants, il en-

voya de fait les divers mouvements de la symphonie au copiste.

En 1914, deux orchestres rivaux étaient établis à Helsinki, dirigés respectivement par Robert Kajanus et Georg Schnéevoigt. Plusieurs de leurs membres étaient des Allemands et le début de la guerre les obligea à rentrer en Allemagne – ce qui força les deux ensembles à se fusionner. Malgré les ressources en commun, l'orchestre ne comptait qu'une cinquantaine de musiciens à la création de la *cinquième symphonie*.

Cet événement faisait partie des célébrations du cinquantième anniversaire de Sibelius qui avaient commencé par un concert de musique de chambre à l'Institut de Musique le 6 décembre (à laquelle occasion la *Sonatine pour violon* op. 80 avait été créée). Le 8 décembre, le jour anniversaire même, le programme se partagea entre la symphonie, *Les Océanides* et les deux *Sérénades* pour violon et orchestre; Sibelius était au pupitre du Grand Hall de l'université d'Helsinki. Robert Kajanus fit un discours dans lequel il dit: "En ce qui concerne notre musique finlandaise, elle existait à peine quand Jean Sibelius joua ses premiers accords grandioses... Nous avions à peine commencé à cultiver cette terre aride quand une sonorité puissante surgit des régions reculées. Au loin pics et pelles. Les sources abondantes de la musique finlandaise se mirent à jaillir. Un torrent violent les engloutit toutes. Jean Sibelius seul montra le chemin." La symphonie fut bien reçue et le programme fut répété (à d'autres endroits) les 12 et 18 décembre.

À la fin du mois cependant, Sibelius se trouva insatisfait de sa nouvelle symphonie en quatre mouvements. Au cours de janvier 1916, il retravailla la pièce et, le 26 janvier, il écrivit dans son journal: "Je dois avouer que je travaille encore sur la 5^e symp. Une lutte avec Dieu. Je veux donner à ma nouvelle symphonie une forme différente, plus humaine. Plus terre à terre, plus vibrante." La version originale fut jouée pour la dernière fois du vivant du compositeur lors d'un concert le 30 mars 1916 mais le travail sur la première révision fut interrompu par de nombreuses petites pièces et la musique de scène de *Jedermann* (Tout

un chacun) de Hofmannsthal créée le 6 novembre. Il réussit néanmoins à terminer la révision de la symphonie en temps pour la diriger à son 51^e anniversaire, le 8 décembre 1916 à Turku; il la présenta aussi la semaine suivante à Helsinki.

Seule une partie de contrebasse de la version de 1916 de la *cinquième symphonie* existe encore (quoiqu'une série de parties de la révision de 1919 fut adaptée à partir de celles de 1916, avec des pages enlevées ou collées sur les vieilles). Il est clair que les premier et second mouvements originaux avaient alors été mis ensemble et ressemblaient beaucoup à leur forme finale – avec l'appel de cor du début et le sommet final *Più Presto* – bien que le mouvement lent et le finale (où l'épisode en mi bémol mineur était remplacé par un passage *Vivace* en mi bémol majeur) montraient encore des différences considérables. Le finale était en fait plus long encore que la version de 1915: 702 mesures contre 679. La version de 1916 de la symphonie reçut des critiques variées.

Au début de 1917, Sibelius avait projeté de présenter la *cinquième symphonie* à Stockholm sous la direction de son beau-frère, le compositeur et chef d'orchestre Armas Järnefelt. Il n'en fut rien: il écrivit à Järnefelt: "Je ne suis pas du tout heureux de cela. Quand j'ai composé ma 5^e symp. pour mon 50 anniversaire, j'avais très peu de temps. A cause de cela, j'ai dû passer l'année dernière à la réviser mais je n'en suis toujours pas heureux. Et je ne peux pas, *absolument pas* te l'envoyer." Les mois suivants ne furent pas très propices au travail concentré sur la symphonie: la révolution russe mena à une intensification de l'agitation sociale en Finlande et la déclaration tant attendue d'indépendance le 6 décembre 1917 fut suivie d'une guerre civile. Un certain temps, Sibelius (qui prenait parti pour les Blancs contre les Rouges pro-russes) crut qu'il courait un danger mortel; Ainola, la villa du compositeur à Järvenpää, environ 40 km au nord d'Helsinki, se trouva parmi les propriétés fouillées par la Garde rouge (les 12 et 13 février 1918). Robert Kajanus finit par persuader Sibelius de se mettre en sécurité relative à Helsinki où il demeura plusieurs mois.

La guerre civile se termina en mai 1918 et Sibelius retourna à son travail symphonique en juin – mais non sans réserves: “Intéressera-t-il quelqu’un? Il ne correspond pas au goût du jour influencé par le pathos wagnérien et qui me semble théâtral, pas du tout symphonique” (entrée de journal, 8 juin 1918). La réexamination de sa position de symphoniste n’avait évidemment pas été entièrement résolue. Un autre problème surgit bientôt: la maladie d’Axel Carpelan. Sibelius et Carpelan se rencontrèrent pour la dernière fois à Turku en février 1919 alors que Sibelius livrait une nouvelle partition, la cantate *Jordens sång* (*Chant de la terre*) op. 93.

Dans une lettre à Carpelan datée du 20 mai 1918, Sibelius proposa la composition d’un tout nouveau premier mouvement pour la *cinquième symphonie*. La même lettre confirme qu’en plus de continuer sur la *cinquième* et *sixième*, il avait également commencé le travail sur la *septième symphonie* – “On dirait que je présenterai ces trois symphonies en même temps”; à en juger d’après ses entrées de journal, il semble que les premières idées pour la *septième* lui vinrent en décembre 1917 déjà.

En février 1919, Sibelius avait abandonné l’idée d’un nouveau premier mouvement pour la *cinquième symphonie*: “Ces jours ont été très réussis. Ai vu des choses très clairement. Le premier mouvement de la *cinquième symphonie* est l’une des meilleures choses que j’aie jamais écrites. Ne peux pas comprendre mon aveuglement” (lettre à Carpelan).

Peu après, la santé de Carpelan déclina brusquement. De son lit, il écrivit à Sibelius le 27 février: “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”; puis, le 22 mars: “Douleurs terribles qu’aucun médicament ne peut alléger... Cher et merveilleux Janne, un long adieu et merci. Dieu te bénisse maintenant et toujours. Salutations fraternelles à Aino. Merci pour tout, tout.” Deux jours plus tard, il était mort.

Loin de n’avoir été que d’une “aide limitée”, l’avis et le support de Carpelan (sur le plan économique autant que sur celui de l’inspiration) avait été de la plus grande importance pour Sibelius depuis le temps de la *seconde symphonie* et le compositeur était profondément conscient de sa perte: “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?” (Entrées de journal les 24 et 29 mars 1919).

En avril, la symphonie était pratiquement terminée dans sa forme finale – mais les doutes de Sibelius devaient refaire surface. “Ai retranché les second et troisième mouvements. Le premier mouvement est une fantaisie symphonique et n’a besoin de rien d’autre. C’est là que tout a commencé!!! L’appellerai-je ‘Symphonie in einem Satze’ [Symphonie en un mouvement] ou ‘Symphonische Fantasie: Fantasia sinfonica l’?” (journal, 28 avril). Ce moment de doute fut cependant de courte durée... “La symphonie sera comme prévu à l’origine, soit en trois mouvements. Ils sont tous chez le copiste... Un aveu: ai retravaillé le tout et le finale encore une fois. Maintenant c’est bon. Mais cette lutte avec Dieu!” (2 mai).

Sibelius assista au Festival de Musique de Copenhague en juin et, en octobre, *Jordens sång* fut créé à Turku. La version définitive de la *cinquième symphonie* fut finalement entendue le 24 novembre à Helsinki sous la direction du compositeur.

* * * * *

Sibelius dit une fois: “Quand une œuvre d’art créée intuitivement est analysée scientifiquement, elle révèle des conditions étonnantes. L’artiste travaille pourtant entièrement instinctivement.” Ainsi, comme avec toutes ses symphonies, l’analyse structurelle traditionnelle est de valeur limitée. Au cours des ans, divers spécialistes ont classé la symphonie dans des formes si différentes qu’aucune solution ne peut être considérée comme définitive. Dans la comparaison suivante des deux versions existantes de la *cinquième symphonie*, toutes les références à des éléments

formels, de la forme sonate ou autre, sont utilisées avec grande prudence et seulement pour faciliter l'identification des différents thèmes et sections de la symphonie. Sibelius continua: "On croit souvent que l'essence d'une symphonie repose dans sa forme mais ce n'est certainement pas le cas. Le contenu est toujours le facteur primaire tandis que la forme est secondaire, la musique elle-même déterminant sa forme extérieure."

Avant de comparer les partitions de 1915 et de 1919 en plus grand détail, il faudra faire certaines remarques plus générales. D'abord, les indications de tempo pour les différentes sections varient souvent entre les versions de la symphonie, suggérant soit que le compositeur les a changées pour clarifier ses intentions ou qu'il avait en fait changé d'idée quant au tempo idéal pour les passages en question (ou une combinaison des deux). De plus, le programme de concert original pour la version de 1915 contenait des indications de tempo pour les mouvements différenciant entre la série de parties et la partition assemblée (la partition manuscrite originale n'existe plus). Deuxièmement, la partition de 1919 montre une fréquence beaucoup plus grande d'indications d'expression – *ritardandi*, *accelerandi*, etc. – que la version originale et elle sonne ainsi beaucoup moins rigide et métrique.

La cinquième est orchestrée pour l'orchestre symphonique normal de Sibelius: bois par paires, quatre cors, trois trompettes, trois trombones, timbales et cordes. De plus, la version de 1915 requiert une clarinette basse – un instrument présent dans une seule des autres symphonies de Sibelius, la sixième. La version de 1919 est cependant habillée d'une orchestration constamment plus riche et plus sonore: par exemple, de nombreux motifs donnés aux cordes ou aux bois dans la version de 1915 ont passé aux instruments de cuivre dans la partition de 1919 (voir par exemple le premier mouvement de la partition de 1919, première section, lettre E et section du scherzo, lettre D).

Premier mouvement

Le premier mouvement de la version de 1919 s'ouvre sur un appel serein de cor, commençant par deux intervalles

ascendants de quarte suivis de figures ascendantes aux bois. L'appel du cor, l'un des motifs principaux de la symphonie, n'apparaît cependant pas au moment correspondant dans la version originale où les figures aux bois sont précédées seulement d'un accord *mezzoforte* aux clarinettes et bassons (incidemment le même accord qu'au début des *Légendes de Lemminkäinen*: (la bémol, mi bémol, fa, do). Dans les deux versions, les cordes se taisent dans les pages d'ouverture – une touche inhabituelle chez Sibelius. Les bois développent et étendent graduellement leur motif ascendant mais, tandis que dans la version de 1915 ce fil n'est joué que par les flûtes et hautbois, celle de 1919 renferme aussi la qualité tonale plus chaude des clarinettes. Dans la partition originale, les quartes ascendantes des cors apparaissent plus tard pour conclure le premier paragraphe de la symphonie.

Les cordes entrent maintenant, fournissant un support pour ce qui pourrait être appelé le "second groupe" [1] 1'28; [5] 1'26]. Dans la partition de 1915, cette idée alternait entre les premiers violons et les bois et se terminait par une courbe ascendante. La courbe ascendante est supprimée de la version finale et le thème est donné aux bois seuls.

Dans les deux versions, "l'exposition" se termine en s'élevant vers un sommet agité (en sol majeur) [1] 2'15; [5] 2'11], les cordes et les bois décalés, après quoi la tension est relâchée par un motif ondulant berçant.

Suit un passage décrit par certains auteurs comme la seconde partie d'une "double exposition" et égalée par d'autres à une répétition de l'exposition. (Cette analyse est plus difficile à soutenir quand on se rappelle que l'appel de cor qui ouvre la partition de 1919 apparut d'abord à la fin plutôt qu'au début du premier groupe.) Dans la partition originale, le motif de quartes ascendantes est donné à une flûte solo alternant avec un hautbois solo; la version de 1919 échange la flûte pour une trompette et le hautbois pour une flûte [1] 2'53; [5] 2'50]. Le fond de cordes dans la version originale est plus léger et moins résolu que dans la finale. A la fin du second groupe, la version originale renferme trois mesures un peu hésitantes aux bois rempla-

cées dans la finale par une reprise vigoureuse du sommet et du motif berçant [1] 5'32; [5] 4'53].

La section suivante ("de développement") ([1] 5'44; [5] 5'42), une lamentation lugubre de basson sur un murmure des cordes (*p* dans la version de 1915 mais *ppp* dans la finale), est très semblable dans les deux versions de la partition mais ce qui vient après est radicalement différent. Originellement [1] 7'24], les cordes et les vents sautaient sur le "second groupe", le revêtant d'une dignité mélancolique, les cordes avec leur chant riche, les cors avec leurs soupirs nostalgiques, menant en serpentant le mouvement à ses mesures finales peu concluantes où les contrebasses et violoncelles jouent les quarts superposées maintenant familières – mais cette fois *pizzicato*, comme préparation aux textures plus légères du scherzo qui suit après un point d'orgue. Dans la version finale cependant, le même matériel est développé d'une façon magistrale et radicalement différente [5] 7'24]. Le sentiment de nostalgie est remplacé par celui d'une attente; supporté par les bois perçants, les cors jouent maintenant un claquement de tonnerre ascendant au lieu d'un soupir descendant, la musique continue son expansion (à la lettre *M* seulement, Sibelius réduit momentanément le niveau de nuance des cordes, peut-être comme rappel de la version originale, un détail qui est presque toujours ignoré dans les exécutions) jusqu'à arriver finalement à un changement de tonalité, un si majeur radieux [5] 8'35]. Les cuivres entonnent fièrement les motifs ascendants du début de la symphonie, reçoivent une réponse des bois et le scherzo (dont le rôle est souvent comparé à la section de réexposition d'un mouvement de forme sonate) est en marche.

Scherzo

Même dans la version originale de la *cinquième symphonie*, le premier mouvement et le scherzo sont bâtis à partir du même matériel motivique de base; ainsi, l'ultime jonction des deux mouvements ne requit l'abandon d'aucune idée thématique (même si les 64 premières mesures du scherzo original furent retranchées). D'un autre côté, l'augmentation graduelle du tempo tout au long du scherzo de

la version finale ne correspond pas à la partition originale qui reste *Allegro comodo* jusqu'à l'apparition de *Poco a poco più stretto* beaucoup plus loin [2] 4'05].

Dans la version finale du scherzo, une qualité pastorale se dégage des premières pages; elle est renforcée à l'occasion [2] 0'48] par un *do* bémol *pianissimo* aigu et soutenu des seconds violons – cette sonorité rappelle étonnamment le mouvement *Pastorale* de la musique de scène de *Pelléas et Mélisande* (1905). Les *pizzicati* des violoncelles et contrebasses rappellent la fin du premier mouvement. La musique continue de se dérouler au moyen d'un motif nouveau mais intimement relié donné aux violons dans la partition de 1915 mais à la trompette et au cor dans la finale [2] 2'05; [5] 1'016].

Au dernier sommet, les cuivres martèlent le thème du sommet de l'exposition du premier mouvement, suivi d'une succession de quarts ascendantes. Tandis que ceci est coiffé d'une coda splendidement assurée *Più Presto* dans la version de 1919, dans celle de 1915, le mouvement se termine abruptement dans un rythme qui ne satisfait pas entièrement.

Mouvement lent

Le mouvement lent de la symphonie repose sur sol majeur. Le matériel thématique renfermé dans la partition de 1915 est présenté dans un ordre différent et avec une plus grande variété de rythme et de couleur tonale dans celle de 1919. Dans la version de 1915 par exemple, le thème principal est entendu *pizzicato* aux violons seuls tandis qu'il alterne entre les flûtes *staccato* et les violons *pizzicato* dans celle de 1919. Au cours du déroulement du mouvement, nous observons que non seulement les cordes jouent beaucoup moins *pizzicato* que dans la version finale mais encore que leurs lignes mélodiques sont devenues beaucoup plus gracieuses et décoratives.

Aux deux endroits de la partition de 1915 correspondant au seul *Tranquillo* de celle de 1919, le *crescendo* des cors s'élève encore plus haut [3] 2'14/4'57; [6] 4'12]. Le thème du cor peut ainsi être associé plus clairement à un motif ascendant strident des trompettes qui survécut dans

la partition de 1919 [3] 3'07; [6] 6'36].

Tout comme les première et seconde sections de la symphonie sont thématiquement reliées, de même le sont les correspondances (bien que beaucoup moins considérablement) entre le mouvement lent et le finale. Le passage *pizzicato* aux cordes avant la lettre F (version de 1919) [6] 4'35] anticipe sur l'écriture débandée aux cordes du début du finale; c'est encore plus clair dans la version de 1915 où le passage *pizzicato* supporte sans l'aide des bois (sauf une note basse solitaire de la clarinette basse dans les cinq premières mesures), ce qui est suivi immédiatement d'un écho aux bois du même matériel [3] 6'02]. Quoique les bois jouent de la musique différente à l'endroit correspondant dans la version finale, le compositeur ajouta, au moyen d'une compensation, une nette allusion à "l'hymne des cygnes" dans la ligne de contrebasse [6] 5'17].

Le mouvement lent de la version de 1915 s'efface avec des *pizzicati* aux cordes sans résolution harmonique, assez à la manière de quelques-uns des courts interludes des partitions de scène de Sibelius – surtout sa musique sur *Blanc Cygne* de Strindberg, composée en 1908. (On devrait observer en passant que le 11^e mouvement de sa musique de scène pour *Blanc Cygne* – et dans le mouvement correspondant dans la suite de concert, intitulé *La Harpe* – renferme une claire annonce du mouvement lent de la cinquième symphonie.) En contraste, la version de 1919 est dotée d'une fin symphonique bien différente, plus complexe et richement orchestrée.

Finale

Le finale de la première version de la symphonie est beaucoup plus long que son équivalent dans la finale: 679 mesures dans la version de 1915 comparé à 482 dans celle de 1919. Les deux versions commencent avec une cascade de cordes, le thème provenant du passage déjà mentionné dans le mouvement lent; c'est suivi de "l'hymne des cygnes" aux cors [4] 1'19; [7] 1'12]. Dans la version finale, ce thème de cors est allié à un thème riche et chantant (bois, violoncelles) mais, à ce stade dans la partition de 1915, cette dernière idée n'est entendue que sous forme

fragmentaire. Une plus grande surprise nous attend: après un changement de tonalité pour do majeur, la version originale renferme une interjection sauvage de trompette (dérivée directement du second groupe du premier mouvement) [4] 2'34]. Ce coup osé est omis dans la version de 1919 où "l'hymne des cygnes", en contrepoint avec l'idée chantante aux bois/violoncelles, nous mène avec dignité à une reprise du premier thème du mouvement centré initialement sur les bois, puis revenant aux cordes, *ppp*, *mis-torioso*.

Dans la version de 1919, "l'hymne des cygnes" réapparaît brièvement aux cordes (le rebondissement des archets sur les cordes, *con sordini*, crée une sonorité flottante remarquable) en compagnie du thème aux bois en contrepoint [7] 4'11] et le thème de contrepoint est ainsi encore développé dans un épisode passionné en mi bémol mineur, *Un pochettino largamente* [7] 4'46], les cordes toujours *con sordini*. Dans la version originale cependant, bien qu'on entende finalement ensemble "l'hymne des cygnes" et le thème des bois [4] 5'17], l'arrivée de l'épisode en mi bémol mineur est longtempes retardé par un long passage atmosphérique mais calme où les violons rebondissent continuellement, secourus finalement par une variante aux bois du thème de contrepoint en triolets. A son arrivée, le passage en mi bémol mineur est marqué simplement *Largamente* [4] 7'20] et les cordes jouent *senza sordini*. Malgré les triolets périodiques aux bois, ce passage dans la partition de 1915 manque d'intérêt rythmique en comparaison avec la version de 1919.

La tonalité revient à mi bémol majeur et le tempo descend à *Largamente molto* (1915) ou *Largamente assai* (1919) [4] 9'33; [7] 5'58]. Dans ce dernier moment de répit avant l'écrasant sommet final de la symphonie, les trompettes jouent "l'hymne des cygnes" tandis que, dans la version de 1919, avec une tristesse infinie, l'idée de contrepoint est entendue une dernière fois, serène et nostalgique, aux violons en sourdine. Dans la partition de 1915, les violons rappellent plutôt ici l'interjection brutale de trompette quoique ici aussi, comme dans la version de 1919, l'effet soit de résignation et de tranquillité. Puis, fi-

nalement, "l'hymne des cygnes" prend le contrôle et mène aux pages finales triomphantes. Dans la version de 1915 où l'entier sommet final est plus long, on compte cinq accords finals – des blanches, accords solennels aux trompettes et trombones – et les quatre premiers sont entendus sur un *tremolo* de cordes qui commence *mf* et devient même plus fort. La version de 1916 se contenta apparemment de juste deux accords. Dans la version finale cependant, où les pages finales portent l'indication supplémentaire *Un pochettino stretto*, il y a six accords – maintenant des noires plutôt que des blanches, largement (mais très précisément) espacés, et projetés avec une force maximale par l'orchestre en entier – sans aucun doute l'une des fins symphoniques les plus puissantes et originales jamais écrites.

* * * * *

La version finale de la *cinquième symphonie*, l'œuvre la plus importante de Sibelius dans les années de guerre, fut la première œuvre majeure qu'il produisit après le décès d'Axel Carpelan. Ce fut aussi l'œuvre qui fut jouée à Helsinki sous la direction de sir Malcolm Sargent au concert du 20 septembre 1957, au moment même où le compositeur de 91 ans mourait paisiblement à Ainola, son domicile depuis plus de cinquante ans.

Symphonie no 6 (en ré mineur) op.104

Le ton triomphal et la fin positive, hardie de la version finale de la *cinquième symphonie* de Sibelius, terminée en 1919, ne devraient pas être interprétés comme un signe indiquant que Sibelius jouissait alors d'une période de satisfaction artistique. En fait, dans son œuvre symphonique, il luttait encore pour concilier forme et contenu – une question qu'il avait eu peu de chances de résoudre. Les difficultés financières étaient haut placées sur la liste des soucis matériels – un problème qui l'a assiégré tout au long de sa carrière. L'économie finlandaise souffrait d'une sévère inflation, il recevait peu de droits d'auteur de ses premières pièces et même ses symphonies et poèmes symphoniques lui rapportaient un revenu disproportionnellement léger en comparaison à sa musique pour piano. Vers

la fin des années 1910 et au début des 1920, ses œuvres inclurent la cantate *Maan virsi* (*Hymne de la Terre*) et plusieurs œuvres orchestrales mineures et miniatures pour piano. Comme dans les années de guerre, il fut forcé de compter sur de telles petites pièces pour gagner sa vie bien qu'il ne fût pas toujours facile de les faire accepter par les éditeurs.

Sibelius avait commencé à mettre par écrit des idées pour la *sixième symphonie* en 1914-15 déjà alors que la *cinquième* était encore sur le métier. A un certain moment à ce stade hâtif, il considéra même de la tourner en second concerto pour violon ("Concerto lirico"). Dans une série d'esquisses de 1919, des idées des mouvements extérieurs de la *sixième symphonie* furent essayées dans le contexte d'un poème symphonique projeté, devant probablement être intitulé *Kuutar* (*La déesse de la lune*), sur un thème de l'épopée nationale finlandaise, le *Kalevala*. Ici, un thème du premier mouvement fut appelé "Hiver" et un autre, du finale, "L'esprit du pin". La symphonie ne devint une première priorité pour Sibelius qu'en 1922; le 27 avril, il écrivit dans son journal "La 'nouvelle œuvre' fait son chemin et je ne suis pas satisfait de 'sa condition'... J'ai encore beaucoup, tant à dire. Nous vivons dans un temps où tout le monde se tourne vers le passé... Je suis aussi bon qu'eux. Quant à Beethoven, mon orchestration est meilleure que la sienne et mes thèmes sont meilleurs. Mais il est né dans un pays du vin et moi, dans un pays dominé par le yaourt." En mai 1922, Christian, le frère bien-aimé du compositeur, un éminent psychiatre et excellent violoncelliste amateur, tomba en phase terminale de sa maladie et mourut le 2 juillet. Ce n'est qu'en septembre que Sibelius put commencer un travail concentré sur la symphonie et il y fut occupé jusqu'au début de 1923.

Sibelius dirigea l'Orchestre [Philharmonique] d'Helsinki à la création de sa *sixième symphonie* le 19 février 1923, incluant dans le même concert quatre de ses œuvres récentes plus légères – *Autrefois*, *Valse chevaleresque* (l'une des œuvres de son mari qu'Aino Sibelius aimait le moins), *Suite champêtre* et *Suite caractéristique* ainsi qu'une pièce antérieure, *La Chasse* tirée du second groupe

de *Scènes historiques*. Après avoir répété le concert trois jours plus tard, Sibelius partit avec Aino pour la Suède – leur premier voyage ensemble à l'étranger depuis Berlin et Rapallo en 1900-01. Dans une interview avec William Seymer pour le journal *Svenska Dagbladet*, il fit remarquer à propos de la symphonie: "Elle est de caractère et de profil très tranquille... et elle est bâtie, comme la *cinquième*, sur des fondations linéaires plutôt qu'harmoniques. De plus, comme la plupart des autres symphonies, elle compte quatre mouvements; leur forme cependant est complètement libre. Aucun ne suit un modèle ordinaire de sonate... Je ne pense pas à une symphonie seulement en termes de musique dans ce nombre-ci ou nombre-là de mesures, mais plutôt comme une expression d'un credo spirituel, une phase dans la propre vie intérieure."

Il n'est pas inhabituel aux œuvres de Sibelius d'avoir un goût modal mais l'influence du mode dorien dans la *sixième symphonie* est particulièrement prononcé. De fait, comme les premières pages des premier, troisième et quatrième mouvements n'ont pas d'armature, il pourrait être plus approprié d'appeler la pièce "une symphonie dans le mode dorien" plutôt qu'une "symphonie en ré mineur" (la page de titre de la partition omet toute mention de tonalité).

Malgré l'emploi d'une clarinette basse (sa seule apparition dans une symphonie de Sibelius sauf dans la version originale de 1915 de la *cinquième*) et de la harpe (qu'il n'avait pas utilisée dans une symphonie depuis la *première*), la structure de la *sixième symphonie* est dominée par les cordes. Le serein début polyphonique est sans parallèle dans la musique symphonique; une phrase descendante dès le début et un thème ascendant entendu d'abord au hautbois peu après fournissent le matériel motivique de base pour l'œuvre en entier. La tranquillité du début fait place à de la musique plus animée quoique la pulsation de base reste la même. Ce n'est qu'à la coda que des trémolos dans les cordes graves et des accords distants aux cors amènent un obscurcissement de l'atmosphère.

Le mouvement "lent" rêveur jouit d'une liberté rythmique inhabituelle, presque comme s'il était écrit sans

barres de mesure – surtout vers la fin, quand les cordes jouent *flautato* – un passage souvent comparé à la section *Murmurs de la forêt* de *Siegfried* de Wagner. Dans le manuscrit, Sibelius marqua originellement le mouvement *Andantino quasi allegretto*, il le changea ensuite pour *Allegretto (e poco a poco più)* avant d'opter finalement pour l'indication publiée *Allegretto moderato*. En contraste total, le bref scherzo est une pièce raide, terre à terre, avec une pulsation trochaïque insistante rappelant le poème symphonique antérieur *Cavalcade nocturne et lever de soleil*.

Le finale s'ouvre sur une mélodie noble en phrases de longueur régulière, jouées par les bois/cordes aiguës et cordes basses. Les phrases perdent cependant graduellement leur symétrie et la musique se fait de plus en plus pressante, arrivant à un sommet frénétique. Après le contrecoup de ce sommet, nous entendons un thème sublime de genre choral qui mène petit à petit la symphonie au silence.

Ici, comme par exemple dans les *quatrième* et *septième symphonies*, Sibelius ne cite ni ne compose des thèmes explicites de chorals. Il fait plutôt indirectement allusion à des concepts religieux qui n'avaient pas de place immédiate dans sa vision de la symphonie en tant que musique absolue. Malgré sa grande admiration pour Bach, Sibelius évitait généralement de composer de la musique ouvertement religieuse dans le sens traditionnel du mot – quoiqu'à l'occasion, comme dans la musique de scène de *Jedermann* de Hofmannsthal, il s'approcha de ce style. Il n'était pas profondément religieux de la façon dont l'étaient sa mère et sa sœur; son secrétaire Santeri Levas expliqua: "...le soleil sortit des nuages, pour la première fois depuis longtemps. 'Que ce soleil est merveilleux', dit Sibelius, 'même s'il est faible. Quelle paix et profonde dévotion la Nature peut soulever!' Puis nous avons parlé de l'étonnant sens de loi dans l'univers et d'une harmonie presque inconcevable qui fait que chaque effort humain semble minime et insignifiant. Il termina en disant: 'C'est exactement ce que j'appelle Dieu.'"

Sibelius dédia sa *sixième symphonie* au compositeur

et chef d'orchestre suédois Wilhelm Stenhammar, un bon ami et un champion fidèle de sa musique.

Symphonie no 7 en do majeur op. 105

Les origines de la *septième symphonie* de Sibelius sont intimement reliées à celles des *cinquième* et *sixième*. La première mention de la *septième* dans le journal de Sibelius ("J'ai les *sixième* et *septième symphonies* dans ma tête") date du 12 décembre 1917, avant que la *cinquième symphonie* eût atteint sa forme finale. Plusieurs des motifs de l'œuvre peuvent cependant être retracés à des esquisses de la fin de 1914 ou du début de 1915, parmi lesquelles on trouve aussi des idées des *cinquième* et *sixième symphonies*. A la fin des années 1910, alors qu'il projetait un poème symphonique intitulé *Kuutar* (La déesse de la lune) – un projet qu'il abandonna plus tard – il travailla sur ce qui devait devenir le thème du trombone de la *septième symphonie* qui était pourtant encore en ré mineur à ce moment. Dans une lettre souvent citée à Axel Carpelan (20 mai 1918), Sibelius écrivit au sujet de ses plans pour la *septième symphonie*: "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."

Sibelius changea effectivement ses plans et une évidence manuscrite du début des années 1920 prouve qu'il envisageait alors l'œuvre non en trois mouvements mais en quatre. On ne peut dire que peu de chose avec certitude sur les premier et troisième mouvements projetés quoique les ébauches laissent entendre que la musique était centrée en sol mineur. La majeure partie du matériel musical trouvé dans l'éventuelle *septième symphonie* en un mouvement dérive du second mouvement projeté, un *Adagio* basé sur do majeur. Une partie de la musique plus rapide peut être retracée dans le projet finale en sol mineur. Malgré les caractères très différents des œuvres en général, il se trouve quelques parallèles frappants entre les motifs individuels dans les *sixième* et *septième symphonies*. Ils reflètent non seulement le fait que Sibelius travaillait

simultanément sur les deux symphonies mais encore le court espace de temps – juste un peu plus d'un an – entre leur achèvement, l'intervalle le plus court entre deux symphonies de Sibelius.

Après la création de la *sixième symphonie* le 19 février 1923, Sibelius et Aino entreprirent un voyage en Suède et en Italie et il est probable que sa décision de faire de la *septième* une symphonie en un mouvement date environ de ce temps-là. Le premier brouillon d'une *septième symphonie* en un mouvement date avec évidence de 1923 quoique la fin n'eût pas été entièrement travaillée. Au cours de l'été, il travailla sur la symphonie, à un certain moment écrivant une autre version brouillon plus développée – mais la fin était absente là aussi. En fait, il esquaissa et rejeta plusieurs fins différentes pour la symphonie avant d'arriver à la version acceptée.

Les premiers mois de 1924 furent une période de travail concentré sur la nouvelle symphonie. Sibelius travailla souvent la nuit avec un verre de whisky. La pièce fut finie le 2 mars et créée le 24 mars. Sibelius la dirigea, comme la création de toutes ses autres symphonies mais – contrairement aux autres – cette œuvre ne fut pas entendue d'abord à Helsinki mais à la Salle de Concert de Stockholm, jouée par l'orchestre de l'Association des Concerts de Stockholm (aujourd'hui l'Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm). Mais la patience d'Aino était à bout: elle l'avait réprimandé (par écrit!) pour sa faiblesse de caractère et son penchant pour l'alcool et elle avait refusé de l'accompagner à Stockholm pour la création. En réalité, ses craintes se montrèrent sans fondement: le concert se donna à guichets fermés et la nouvelle œuvre fut bien reçue.

Le titre de l'œuvre donna manifestement des soucis à Sibelius. La partition manuscrite porte les traces des titres "Fantasia sinfonica no 1" et "Sinfonia 7 continua". Pour la création à Stockholm, il opta pour *Fantasia sinfonica* qui devint malencontreusement "Fantasia sinfonico" dans le programme du concert. Le nom de *Fantasia sinfonica* fut gardé pour les exécutions à Copenhague et Malmö en septembre et octobre 1924 quoique les critiques de Copen-

hague lui donnèrent des variations: le *Berlingske Tidende* l'appela *Fantasia sinfonica* (le 2 octobre) tandis que le *Politiken* (le même jour) l'appela *Symphonie no 7*. On ne sait pas exactement quand Sibelius prit la décision définitive de numéroter l'œuvre parmi ses symphonies. Bien qu'il utilisât le nouveau titre dans une entrée de journal datée du 5 septembre 1924, il revint à l'ancien nom dans une lettre à son éditeur Wilhelm Hansen le 25 février 1925 – avec cette remarque: “Le mieux est que son nom soit *Symphonie no 7 (in einem Satze)*”. Au mois de mai 1925 cependant, la gravure était complète et le nouveau nom était fixé. La première finlandaise de l'œuvre n'eut lieu que le 27 avril 1925 sous la direction de Robert Kajanus. Le même concert présentait aussi la première finlandaise de *Tapiola* et du prélude de *La Tempête*.

Une gamme ascendante, *Adagio*, ouvre la symphonie; le thème à la flûte (mesure 8) et le motif suivant descendant et ascendant par tons datent tous deux des toutes premières ébauches identifiables. La musique se stabilise en un long passage polyphonique de genre choral, dominé par les cordes. Sibelius dit de ce passage qu'il était “comme devant le visage de Dieu”. Suit un accroissement graduel d'intensité menant à la première apparition d'un thème majestueux en do majeur au trombone, l'un des éléments les plus importants de la symphonie.

La musique se calme et, après plus de huit minutes, nous rencontrons le premier changement de pulsation – un *accelerando* graduel jusqu'à *Vivacissimo* – accélération pourtant presque imperceptible au début. Chose surprenante, le matériel motivique de la section *Vivacissimo* semble avoir été préparé pour une chanson inachevée et mène à la seconde apparition du thème au trombone, maintenant dans un do mineur orageux.

Le ton s'éclaircit en arrivant à l'*Allegro molto moderato* dansant. Avant que les plans de Sibelius d'une septième symphonie en quatre mouvements ne soient découverts, on a cru souvent que ce passage était le “rondo hellénique” dont il avait fait mention dans sa lettre de 1918. La section en entier est un autre *accelerando* graduel – cette fois atteignant un *Presto* avant de l'élargir dans la troisième et

dernière apparition du thème au trombone, de retour en do majeur, maintenant richement orchestré et rempli d'une grande intensité. Des rappels de motifs du tout début de la symphonie dominent la coda et la septième symphonie de Sibelius, qui devait être sa dernière, se termine par un puissant accord de do majeur.

Tapiola op.112

Dans les années suivant l'apparition de la septième symphonie, Sibelius travailla sur une huitième et il a presque certainement terminé la partition seulement pour la détruire avant qu'elle ne puisse être jouée. Écrit en 1926, *Tapiola* devait donc être sa dernière composition orchestrale substantielle. La création fut donnée par Walter Damrosch – qui avait commandé la pièce par télégramme le 4 janvier 1926 et qui en fut le dédicataire – avec l'orchestre de la Société Symphonique de New York au Temple de Mecca à New York le 26 décembre de la même année.

En mars-avril 1926, Sibelius fit son dernier séjour en Italie, restant à Rome et visitant Capri avec son ami d'enfance Walter von Konow. Tandis qu'il était en Italie, il travailla sur *Tapiola* quoiqu'il eût déjà fait des ébauches de l'œuvre avant de quitter la Finlande. Comparé aux trois dernières symphonies, le travail sur *Tapiola* progressa aisément et Sibelius put envoyer la partition complète aux éditions Breitkopf & Härtel à la fin d'août.

Il est important de remarquer qu'avec la création de *Tapiola*, Sibelius sautait dans l'inconnu. Ayant dirigé les créations de presque toutes ses œuvres principales lui-même avant leur publication, il s'était habitué à pouvoir faire des révisions de dernière minute avant que les pièces ne soient imprimées. Maintenant, il faisait face à la perspective d'une œuvre majeure non seulement publiée mais encore exécutée par un autre chef d'orchestre, très loin à New York où il ne pourrait pas faire de dernières retouches ni améliorations. Le 17 septembre, il dit à Breitkopf & Härtel qu'il voulait faire quelques coupures dans *Tapiola* mais l'œuvre était déjà gravée. Peu après, il reçut des épreuves de l'œuvre mais il ne put pas les étudier avant le début d'octobre, soit après un voyage de concert à Copen-

hague. En fait, il semble alors ne leur avoir apporté que des altérations mineures.

Quand il retourna les épreuves à Breitkopf, Sibelius envoya aussi une explication en prose du titre (dans la mythologie finlandaise, Tapio est le dieu de la forêt et Tapiola est son domaine). L'éditeur en fit faire un quatrain qui, avec le consentement du compositeur, apparut en anglais, allemand et français dans la partition:

Là, s'étendent du Nord les vieilles forêts sombres,

Mystérieuses en leurs songes farouches;

Elles abritent la grande Divinité des bois.

Les Sylvestres familiers s'agitent dans leurs ombres.

Avec sa durée d'environ 18 minutes, *Tapiola* est l'un des poèmes symphoniques les plus longs de Sibelius. Les thèmes sont concis et si intimement reliés l'un à l'autre que de nombreux commentateurs ont essayé de considérer la pièce comme monothématique. Selon les critères de Sibelius, la partition est chargée, incluant des parties pour piccolo, cor anglais, clarinette basse et contrebasson – quoique la percussion soit limitée aux timbales, sans harpe ni piano. Le traitement du tempo et de la pulsation est également remarquable ici chez Sibelius: sans partition, un auditeur croirait presque certainement que le tempo fondamental est lent mais en fait, à l'exception des vingt premières mesures (*Largamente*), l'œuvre alterne entre un tempo fondamental *Allegro moderato* et un *Allegro* accompli. Un autre trait frappant est que la pièce reste presque exclusivement dans la tonalité mineure jusqu'aux mesures finales – un accord soutenu serein de si majeur.

Devant l'ampleur et les mérites de *Tapiola*, il fut à la mode de considérer l'œuvre comme une extension de la production symphonique de Sibelius, un *ersatz* de huitième symphonie. Cette opinion est défendable dans ce sens que Sibelius, dans sa période de maturité, réexamina ses principes symphoniques, travaillant à une forme dominée par le contenu musical et dirigée vers le concept de la fantaisie symphonique. Sa *septième symphonie* en un mouvement n'est d'ailleurs qu'un tout petit peu plus longue que *Tapiola*. D'un autre côté, *Tapiola* marque la culmination d'une série d'œuvres bien différentes: les poèmes

symphoniques avec leurs associations nettement extra-musicales (dans sa préface aux éditions publiées, Carl Ettler qualifie ces œuvres de "topographiques" [Landschaftsmusik]). De plus, contrairement aux symphonies de Sibelius, *Tapiola* est le résultat d'une commande.

Ravi par *Tapiola*, Walter Damrosch écrivit à Sibelius après la création "...l'une des œuvres les plus originales et fascinantes qui viennent de votre plume. La variété de l'expression que vous donnez au thème dans les différents épisodes, la structure musicale au tissu serré, l'orchestration hautement originale et, surtout, les images poétiques de l'œuvre en entier, tout est absolument merveilleux. Personne d'autre qu'un homme du Nord aurait pu écrire cette œuvre. Nous étions tous ensorcelés par les sombres forêts de pins ainsi que par les dieux et les nymphes indistincts qui y vivent. La coda avec ses vents glaciaux balayant la forêt nous a fait frissonner." La réaction des critiques devant le nouveau poème symphonique fut tout d'abord voilée; même le grand défenseur de Sibelius, Olin Downes, écrivit dans le *New York Times* en avril 1927 et l'appela "une œuvre de style et de manière plutôt que d'inspiration." Au cours des années cependant, de grands interprètes de Sibelius comme Koussevitzky, Beecham et Karajan aidèrent à établir l'œuvre au répertoire international de concert, leurs exécutions confirmant le verdict positif de Cecil Gray en 1931 déjà: "le point culminant de son entière activité créatrice et un chef-d'œuvre consommé... Même si Sibelius n'avait rien écrit d'autre, cette œuvre suffirait à elle seule à le mettre parmi les grands maîtres de tous les temps."

© Andrew Barnett 1997

L'Orchestre Symphonique de Lahti (Sinfonia Lahti) devint municipal en 1949 pour garder la tradition orchestrale en existence à Lahti depuis 1910. Sous la direction de son chef Osmo Vänskä, l'orchestre s'est développé ces dernières années en l'un des plus remarquables des pays du Nord. L'Orchestre Symphonique de Lahti donne la majeure partie de ses concerts au Sibelius Hall de bois dessi-

né par les architectes Kimmo Lintula et Hannu Tikka et dont l'acoustique a été mise au point par la compagnie internationalement célèbre Artec Consultants Inc. de New York. Parmi les réussites de l'Orchestre Symphonique de Lahti, mentionnons les prix *Gramophone* (1991 et 1996), le Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros (1993) et le Prix Classique de Cannes (1997) pour ses enregistrements des œuvres de Sibelius; il a aussi reçu des prix pour plusieurs autres enregistrements. L'orchestre a enregistré l'intégrale de la musique pour orchestre de Joonas Kokkonen. Depuis 1992, l'orchestre a aussi joué et enregistré la musique de son compositeur en résidence, Kalevi Aho et d'autres compositeurs finlandais. L'Orchestre Symphonique de Lahti joue régulièrement à Helsinki et est invité à de nombreux festivals de musique. La formation s'est également produite en Allemagne, France, Suède, Espagne, Grande-Bretagne, au Japon, à New York et St-Petersbourg.

Osmo Vänskä (1953-) commença sa vie musicale professionnelle comme distingué clarinetiste, occupant le poste de principal associé à l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki pendant plusieurs années. Après avoir étudié la direction à l'Académie Sibelius à Helsinki, il gagna le premier prix du concours international pour jeunes chefs d'orchestre de Besançon en 1982. Sa carrière de chef lui a amené plusieurs engagements importants avec par exemple la Sinfonietta Tapiola et l'Orchestre Symphonique de l'Islande; il est présentement directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Lahti en Finlande et chef principal de l'Orchestre Symphonique Ecossais de la BBC à Glasgow.

Il est de plus en plus demandé sur la scène internationale pour diriger des orchestres et des opéras et son répertoire est exceptionnellement étendu – de Mozart et Haydn en passant par les romantiques (dont les compositeurs nordiques Sibelius, Grieg et Nielsen) à un vaste choix de musique du 20^e siècle; ses programmes de concerts renferment régulièrement des créations mondiales. Ses nombreux enregistrements sur BIS – dont plusieurs avec l'Orchestre Symphonique de Lahti – continuent de sou-

lever un immense enthousiasme. En décembre 2000, le président de la Finlande remit à Osmo Vänskä la médaille Pro Finlandia en reconnaissance de ses réussites avec l'Orchestre Symphonique de Lahti.

Recording data: [No. 1] 1996-10-14/16; [No. 2] 1996-10-16/18; [No. 3] 1997-01-07/08; [No. 4] 1997-01-09/10;
[No. 5, 19/5] 1995-05-11/12; [No. 5, 19/9] 1997-06-02/04; [No. 6] 1997-06-04/06; [No. 7] 1997-08-04/05;
[Tapiola] 1997-08-05/06 at the Church of the Cross (Ristinkirkko), Lahti, Finland

Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry

Project adviser: Andrew Barnett

Producer: Robert Suff

Neumann microphones; Studer 96) mixer; Fostex PD-2 DAT recorder (No. 5, 19/5: Fostex D-20 DAT recorder);
Stax headphones

Digital editing: Jeffrey Ginn; (No. 5, 19/5: Jens Braun)

Cover text: © Andrew Barnett 1997

Finnish translation: Tero-Pekka Henell

German translation: Julius Wender

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover painting: Matthew Harvey 1997

Music examples (*Symphony No. 5*) typeset by Catherine Brooks

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

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

BIS Records AB, Stationsvagen 20,

S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

e-mail: info@bis.se • Website: <http://www.bis.se>

© 1995, 1996 & 1997; © 2001, BIS Records AB, Åkersberga.

Sinfonia Lahti has been supported in this
recording project by

METSÄLIITTO
METSÄ GROUP

 **TELE**
Telecom Finland



Lahti Symphony Orchestra / Osmo Vänskä

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



Sinfonia Lahti has been supported in this recording project by

METSÄLIITTO
METSÄ GROUP

 **TELE**
Telecom Finland