



BIS

CD-864 DIGITAL

# Sibelius

## Symphonies 6 & 7

### Tapiola

Lahti Symphony Orchestra

Osmo Vänskä



**Lahti Symphony Orchestra / Osmo Vänskä**

**SIBELIUS, Johan (Jean) Julius Christian** (1865-1957)**Symphony No. 6 (in D minor), Op. 104** (Wilhelm Hansen) **26'45**

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

- 
- |   |       |
|---|-------|
| <b>[6] Tapiola, Op. 112</b> <small>(Breitkopf &amp; Härtel)</small> | 17'22 |
| Symphonic Poem for Orchestra  |       |
- 

**Lahti Symphony Orchestra** (Sinfonia Lahti)

Leader: Sakari Tepponen

conducted by **Osmo Vänskä**

## 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 *Kuuatar* (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 be-

came 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*, *Valse 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 Seymour 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 culmination. 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 Sten-

hammar, 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 Konsertförening 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 Stock-

holm 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 step-wise 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 Sym-

phonie 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 founded in 1949 to maintain the traditions of the orchestra established in 1910 by the society Lahti Friends of Music. In recent years the orchestra has developed into one of the most notable in the Nordic countries under the direction of its conductor Osmo Vänskä (chief guest conductor 1985-88, chief conductor since 1988). It has won the renowned Gramophone Award and other international accolades for its recordings of the original versions of the Sibelius *Violin Concerto* (BIS-CD-500) and *Fifth Symphony* (BIS-CD-800), and the Grand Prix of the Académie Charles Cros (1993) for its recording of the complete score to Sibelius's *Tempest* (BIS-CD-581). As well as playing regularly in symphony concerts, opera performances and recordings, the orchestra has an extensive development programme for children's and youth music.

Sinfonia Lahti presents weekly concerts in the Lahti Concert Hall (architects Heikki and Kaija Siren, 1954) and in the Church of the Cross (Alvar Aalto, 1978); this church is also the venue for all the orchestra's recordings. The orchestra also appears regularly in Helsinki and has performed at numerous festivals including the Helsinki Festival, the Helsinki Biennale (contemporary music) and the Lahti International Organ Week. The orchestra has toured in Germany and France and also performs regularly in St. Petersburg. Future plans include concerts in other European countries. The Lahti Symphony Orchestra records regularly for BIS.

**Osmo Vänskä** (b. 1953) studied conducting at the Sibelius Academy with Jorma Panula, graduating in 1979. He has also studied privately in London and West Berlin and has taken part in Rafael Kubelík's master class in Lucerne. Osmo Vänskä is also active as a clarinetist.

In 1982 Osmo Vänskä won the international Besançon Competition for young conductors, after which he has conducted the most important orchestras in Finland, Norway and Sweden. His international career has also blossomed rapidly outside the Nordic countries and he has worked for example in France, the United Kingdom, the Netherlands, Czechoslovakia, Estonia and Japan.

As an opera conductor he has appeared at the Savonlinna Opera Festival, at the Royal Opera in Stockholm and at the Finnish National Opera. He assumed the position of principal guest conductor of the Lahti Symphony Orchestra (Sinfonia Lahti) in autumn 1985; in autumn 1988 he took over as artistic director of the same orchestra. From 1993 until 1995 he was chief conductor of the Iceland Symphony Orchestra, and from 1996 he is chief conductor of the BBC Scottish Symphony Orchestra. He records regularly for BIS.

---

### **Sinfonia nro 6 (d-molli), opus 104**

Viidennen sinfonian vuonna 1919 viimeistellyn lopullisen version voitonriemuinen ja uskalaan myönteinen loppu ei suinkaan kerro siitä, että Sibelius olisi kyennyt nauttimaan taiteellisesta täytykyksestä. Tosiasiassa hän kamppaili sinfonisten teostensa muodon ja sisällön kanssa – näiden kysymysten ratkaisemiseen hänen oli tuolloin hyvin vähäiset mahdollisuudet. Hänen aineellisia ongelmistaan päällimmäisinä olivat rahahuolet, jotka olivat seuranneet häntä koko hänen uransa ajan. Suomen talous kärsi vakavasta inflaatiosta, hän sai hyvin vähän tekijänpalkkioita varhaiseoksiastaan ja jopa hänen sinfoniansa ja sinfoniset 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 sotavuosienakin, hänen täytyi taas tukeutua pikkuvalmisteisiin hankkiakseen elantonsa, vaikka kustantajia ei ollutkaan aina niin helppo saada hyväksymään niitä.

Sibelius oli alkanut luonnostella ideoita *kuudenteen sinfoniaansa* 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 *kuudenteen sinfoniaan* ääriosien ajatukset käväisivät myös suunnitellussa *Kalevala*-peräisessä sävelruinoelmanmassa nimeltään *Kuutar*. Muuan sen teemoista, joka sittemmin esintyy *kuudenteen sinfoniaan* ensiosassa, oli saanut nimekseen *Talvi*, kun taas toinen, sinfonian finaaliihin päätynyt, oli nimeltään *Mänty*. Vasta vuonna 1922 sinfonia sai etusijan, ja

huhtikuun 27. päivänä säveltäjä kirjoitti päiväkirjaansa: "Uusi' tunkeutuu esii ja olen 'sen johdosta' onneton. -- Minulla on vielä paljon, niin paljon sanottavaa. Elämme aikaa, jolloin kaikki katsovat taaksepäin. -- Minä olen kyllä yhtä taitava kuin kaikki muutkin. Minun soittinukseni on parempi kuin Beethovenin ja minulla on parempia teemoja kuin hänenlä. Mutta – hän syntyi viini-maassa – minä maassa, jota hallitsee piimä." Vuoden 1922 toukokuussa säveltäjän rakastama Christian-veli, tunnettu psykiatri ja mainio amatööriselli, sairastui vakavasti ja kuoli heiänkuun toisena päivänä. Vasta syyskuussa Sibelius pystyi keskittymään säveltämiseen. Sinfonia työllisti häntä vuoden 1923 puolelle asti.

Säveltäjä johti *kuudennen sinfoniansa* kantesityksen Helsingin kaupunginorkesterin konserissa 19.2.1923. Ohjelmassa olivat myös neljä hänen tuoretta, keveämpää teostaan, *Autrefois*, *Valse chevaleresque* (teos, josta Aino Sibelius ei juuriakaan pitänyt), *Suite champêtre* ja *Suite caractéristique* sekä *La Chasse* toisesta *Scènes historiques* -sarjasta. Konsertti uusittiin kolmen päivän päästä, minkä jälkeen Sibeliukset lähtivät Ruotsiin ja Italiaan – ensimmäistä kertaa kaksistaan ulko-maanmatkalle vuosien 1900-01 Berliinin- ja Rapolan-ajan jälkeen. Säveltäjä kertoii William Seymourin tekemässä haastattelussa *Svenska Dagbladetissa* sinfoniasta: "Se on hyvin hiljainen sekä sävyltään 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 käsiteltyn täysin vapaasti. Mikään niistä ei noudata tavaramaisista sonaattimuotoa --. En muutoin näe

sinfoniaa pelkästään musiikkina, jossa on niin ja niin monta tahtia, vaan pikemminkin erään elämän-prinssiipin. sielunelämäni erään vaiheen ilmauksena."

Ei ole suinkaan tavatonta, että Sibeliuksen teoksissa on modaalista sävyä, mutta *kuudennen sinfonian* doorisuus on erityisen korostunutta. Ensimmäisen, kolmannen ja neljännen osan alussa ei ole lainkaan sävellajimerkintää – siten lieneekin sopivampaa kutsua teosta "dooriseksi" kuin "d-moll-sinfoniaksi" (sinfonian kansilehdellä ei ole maininta säveljästä).

Lukuunottamatta bassoklarinetin (*viidennen sinfonian* vuoden 1915 alkuperäisversioon lisäksi ainoa esiintyminen Sibeliuksen sinfonioissa) ja harpun osuutta (ensimmäinen kerta sitten *ensimmäisen sinfonian*) *kuudetta sinfoniala* hallitsevat jouset. Seesteeni, polyfoninen avaus ei löydä vertaistaan sinfoniakirjallisuudessa; alun laskeutuva fraasi ja vähän myöhemmin ensiksi oboen esittämänä kuultava nouseva teema tarjoavat koko teoksen motivisen perusmateriaalin. Alun rauhallisuus väistyy liikkuvamman musiikin tieltä, mutta peruspolytento säilyy samana. Vasta koodassa alempien joustien tremolo ja kaukaiset käyrötörvi-soijunt viestivät tunnelman tummenemisesta.

Unenomaisessa hitaassa osassa vallitsee epätavallinen rytmisen vapaus, aivan kuin se olisi kirjoitettu ilman tahtivivoja – ei vähiten lopun joustien *flautandossaa*. Tätä kohtaa on usein verrattu Wagnerin *Siegfried*-oopperan metsän kuiskina-jaksoon. Käsikirjoituksessaan Sibelius ilmoitti alunperin osaan tempomerkinnäksi *Andantino quasi allegretto*, muutti sen sitten muotoon *Allegretto (e poco a poco più)* ennen kuin lopulta päätyi painetussa nuotissa merkintään *Allegretto moderato*. Täydet-

lisentä vastakohdan muodostava scherzo on eloisa, maanaläheinen osa, jonka itsepintainen, trokeinen pulssi on kuin kaukainen muistuma varhaisemmasta sinfonisesta runosta *Öinen ratsastus ja aurinko*.

Finaali alkaa ylevällä melodialla, joka puetaan säännöllisen mittaisiksi fraaseiksi; sen esittäväntä antifonisesti puupuhaltimet yhdessä ylempien jousten kanssa sekä matalat jouset. Fraasit menetävät kuitenkin vähitellen symmetriaansa, ja musiikki muuttuu yhä kiihkeämäksi ennen kohoa-mistaan raivokkaaseen huipennukseen. Sen seuraavaksi päädytään lopulta mahtavaan koraalimaiseen taitteeseen, joka viimein hellittää ja johtaa sinfonian hiljaisuuteen.

Aivan kuin *neljännessä ja seitsemänessä sinfonialla*, Sibelius ei tässäkään lainaa tai sävellä nimenomaista koraliteemaa. Sen sijaan hän vihjaavat epäsuorasti uskonnollisiin mielteisiin, joilla ei ole väliötöntä sijaa hänen näkemyksessään sinfonista absoluuttisena musiikkina. Huolimatta siitä, että hän ihaili suuresti Bachia, Sibelius vältti yleisesti ottaen korostetusti uskonnollisen musiikin säveltämistä perinteisessä mielessä, mutta satunnaisesti, kuten musiikkissaan Hofmannsthalin näytelmään *Jokamies*, hän lähentyi tätä tyylilä. Hän ei ollut syvästi uskonnollinen äitinsä ja sisarensa lailla. Hänen sihteerinsä Santeri Levas kertoo tapauksen vuoden 1946 joulukuulta: "Kun pari päivää ennen hänen syntymäpäiväänsä [8.12.] saavuin Ainolaan, pilkahti aurinko jälleen ensimmäisen kerran pilvien lomasta. 'Miten ihmeen kaunis olikaan tuo kelmeä aurinko', huudahti Sibelius. 'Ja miten syvän hartauden ja rauhan luonto saatetaakaan herättää ihmisessä.' Sitten hän puhui siitä käsittämättömästä lainalaisuudesta ja sopusoinnusta, joka val-

litsi koko luomakunnassa ja jonka rinnalla ihmisen pyrkimys ja arkinen touhu kutistuvat 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 esitaistelija.

### Sinfonia nro 7, C-duuri, opus 105

Sibeliuksen *seitsemännän sinfonian* alkuperä on kietoutunut läheisesti yhteen *viidennen ja kuudennen* kanssa. Ensimmäinen päiväkirjamaininta *seitsemännestä* ("Minulla on sinfoniat VI ja VII päässäni") on vuoden 1917 joulukuun kahdeksanneltatoista päivältä, ennen kuin *viides sinfonia* oli saavuttanut lopullisen muotonsa. Useat *seitsemännän* motiiveista voi kuitenkin jäljittää vuoden 1914 lopun ja vuoden 1915 alun luonnoksia, joista löytyy myös ideoita *viidenteen ja kuudenteen sinfonian*. 1910-luvun lopulla, suunnitellessaan sinfonista runoa *Kuutar*, hän työsti aineistoa, josta oli sittemmin tuleva *seitsemännän sinfonian* pasuuanteema – tosin teema oli silloin vielä D-duurissa. Usein lainatussa kirjeessään Axel Carpelanille (20.5.1918) Sibelius kirjoitti suunnitelmissaan seuraavasti: "Elämäniloa ja vitaalisuutta *appassionato*-lisäyksin 3:ssä osassa, jossa viimeinen 'hel-leeninen rondo' --, -- muttan kenties suunnitelia mihin sitä mukaa kuin musiikilliset ajatukset kehittyvät."

Sibelius toisiaankin muutti suunnitelmiaan, ja käsikirjoitus 1920-luvun alusta todistaa, että hän aavisteli sinfonista ei suinkaan kolmi-, vaan neliosasta. Suunnittelusta ensimmäisestä ja kolmannesta osasta voi näyttää varmuudella toteen vain

vähän, mutta luonnonksista käy ilmi, että musiikki keskittyi g-molliin. Suurin osa lopulta yksiosaisen *seitsemänne sinfonian* musiikillisesta aineistosta on peräisin suunnitellusta toisesta, *adagio-pohjaisesta* osasta, sävellajinaan C-duuri. Osan nopeamasta musiikista voi jäljittää suunniteltuun G-mollifinaaliin. Huolimatta teosten hyvin erilaisesta luonteesta, joillakin *kuudennen ja seitsemännän sinfonian* yksittäisillä motiiveilla on hätkähdyttäviä samankaltaisuksia. Tämä ei heijasta vain sitä tosiasiaa, että Sibelius työskenteli teosten kanssa samanaikaisesti, vaan myös sitä, että ne valmistuvat vain vähän yli vuoden välein eli lähempänä toisiaan kuin mitkään muui hänen sinfoniansa.

*Kuudennen sinfonian* kantaesityspäivän 19.2. 1923 jälkeen Sibelius ja Aino matkustivat Ruotsiin ja Italiaan, ja on todennäköistä, että säveltäjä teki päättönsä muuttaa *seitsemäs sinfonian* yksiosaisksi juuri näihin aikoihin. Ensimmäinen luonnon 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 ensimmäisinpäivässä kuukausina Sibelius keskitti työhön uuden sinfonian kimpussa. Hän teki usein työtä öisin, whiskyä juoden. Teos valmistui toisena päivänä maaliskuuta. Sibelius johti itse tämän niin kuin kaikkien muidenkin sinfoniodensa kantaesityksen, mutta – toisin kuin ennen – ei suinkaan Helsingissä, vaan Tukholman Konsertitalossa, Stockholms Konsertföreningin orkesterin (eli nykyisen Tukholman Kuninkaallisen

Filharmonisen Orkesterin) konsertissa. Mutta Ainon kärsvällisyys oli äärirajoillaan: hän oli läksytänyt miehensä (kirjallisesti!) hänen luonteenheikkouksiensa ja juomatapojensa takia ja kieltytti lähtemästä kantaesitykseen Tukholmaan. Ainon pelot osoittautuivat kuitenkin turhiksi. Konserti oli loppuunmyyty ja uusi teos sai hyvän vastaanoton.

Sävellyksen nimi tuotti Sibeliukselle ongelmia. Käsikirjoituspartituurissa on jälkiä kahdesta versiosta: "Fantasia sinfonica No. 1" ja "Sinfonia 7 continua". Kantaesitykseen hän valitsi *Fantasia sinfonican* – ohjelmalehtinen tosin vääristi sen ilmoittamalla nimeksi "Fantasia sinfonico". Nimeä *Fantasia sinfonica* käyttettiin myös esityksissä Kööpenhaminassa ja Malmössä syys-lokakuun vaihteessa 1924, mutta lehtiarvosteluissa oltiin asiaista epävarmoja: *Berlingske Tidende* kutsui teosta *Fantasia sinfonicka*, kun taas *Politiken* puhui *Sinfonia nro 7:stä*. Ei tiedetä aivan varmasti, koska säveltäjä päätti lopullisesti numeroida teoksensa sinfonioiden joukkoon. Siitäkin huolimatta, että hän käytti uttaa nimeä päiväkirjassaan syyskuun viidentenä 1924, hän palasi vanhaan nimeen kirjeessään kustantajalleen Wilhelm Hansenille 25.2.1925 – vaikkakin huomauttaen: "Parasta olisi, jos nimi olisi *Symphonie No 7 (in einem Satze)*". Toukokuussa 1925 partituuri oli saatu kaiverrettuki, jolloin uusi nimi vakiintui. Teos esitettiin Suomessa vasta 25.4.1927, johtajanaan Robert Kanjanus. Samassa konsertissa hän johti myös *Tapio-lan ja Myrsky*-musiikin alkusoiton Suomen-ensi-esitykset.

Ylöspäinen asteikko, *adagio*, aloittaa sinfonian. Sekä huiluteema (tahti 8) että seuraava asteittain laskeva ja nouseva motiivi ovat molem-

mat peräisin varhaisimmista tunnistettavista luonoksista. Musiikki asettuu pitkäksi, koraalimaiseksi, jousten hallitsemaksi jaksoksi. Sibelius sanoi, että tässä kohdassa ollaan "kuin Jumalan kasvojen edessä". Sen jälkeen jännite kohoa asteittain kunnes pasuunan majesteettinen C-duuri-teema, yksi teoksen tärkeimmistä rakenneosista, esiintyy ensimmäisen kerran.

Musiikki tyyntyy, ja vähän yli kahdeksan minuutin kohdalla tapahtuu ensimmäinen pulssin muutos – asteittainen nopeutuminen aina *vivacissimo* asti – vaikka sekä on aluksi miltei huumeraamaton. *Vivacissimo*-jakson motiivinen materiaali näyttää, hämmästyttävä kyllä, suunnitelun keskeneräiseksi jäänyttä laulua varten; se johtaa pasuunateeman toiseen tulemiseen, nyt myrskyisessä c-mollissa.

Sävy kevenee saavuttaessa tanssimaiseen *allegro molto moderatoon*. Ennen kuin Sibeliuksen suunnitelmat neliosaisesta seitsemännessä sinfonista tulivat julkisuuteen, tämän jakson oletettiin olevan se "helleinen 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, rikkaasti soitinnettuna ja hyvin jännitteisenä. Muistumat aivan teoksen alusta hallitsevat coda, ja Sibeliuksen *seitsemäs sinfonia*, joka oli jäävä hänen viimeisekseen, päättyy mahtavaan C-duuri-sointuun.

## Tapiola, opus 112

*Seitsemännen sinfonian* ilmestymisen jälkeiset vuodet Sibelius työskenteli kahdeksannen parissa. Hän sai partituurin melkein varmasti valmiaksi,

mutta tuhosи sen ennen kuin teosta voitiin esittää. *Tapiola*, joka kirjoitettiin 1926, osoittautui sittemmin hänen viimeiseksi merkittäväksi orkesterisävellyksekseen. Kantaesityksen johti Walter Damrosch – joka oli tilannut teoksen sähkeitse 4.1. 1926 ja jolle säveltäjä sen omisti – New York Symphonic Societyn 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 lapsudenystävänsä Walter von Konowin kanssa. Italiassa hän sävelsi *Tapiolaa*, jonka luonnoksia hän oli tehnyt Suomessa jo ennen matkaa. Verrattuna kolmeen viimeiseen sinfonian, *Tapiolan* sävellystyö eteni joutuisasti, ja Sibelius kykeni lähettämään valmiin partituurin kustantajalleen Breitkopf & Härtelille elokuun lopulla.

Yhdessä tärkeässä katsannossa *Tapiola* oli Sibeliukselle hyppy tuntemattomaan. Johdettuaan itse miltei kaikkien tärkeimpien teosten 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 *Tapiolaa*, mutta tuolloin teos oli jo kaiverrettu. Pian sen jälkeen hän sai koevedokset, joita hän ei kuitenkaan voinut tutkia kuin vasta lokakuun alussa, palattuaan konserttimatkalla Kööpenhaminasta. Hän näyttää kuitenkin tehteen vain hyvin pieniä muutoksia tässä vaiheessa.

Palauttaessaan vedokset kustantajalle, Sibelius lähetti myös lyhyen, suorasanaisen selvityksen teoksen nimistä. Kustantaja muutti tekstin nelisäkeeksi, joka säveltäjän luvalla painettiin partituuriin englanniksi, saksaksi ja ranskaksi (suomenmennos A.O. Väistänen):

*On metsät Pohjolassa sankat, tummat,  
ne ikisalat, haaveet hurjat loi.*

*Asunnot Tapion on siellä kummat,  
haltiat väikkyy, 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. Sibeliuksen mitapuun mukaan soittinus on suorastaan tuhlaavaista, sillä mukana ovat myös piccolo, englannintorvi, bassoklarinetti ja kontrafagotti; tosin ainoana lyömäsoittimena on patarummut eivätkä harppu tai piano ole mukana. Yhtä merkille pantavaa on Sibeliuksen tempon ja perussyykkeen käsitely: ilman nuottia kuulija olettaisi lähes varmasti, että tempo on pohjimmiltaan hidas, mutta tosi-asiassa, 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 loppu- tahtien seestiseen, pidätettyyn H-duuri-sointuun asti.

Tapiolan laajuutta ja toteutustapaa tarkasteltaessa on ollut muodikasta pitää teosta ikään kuin Sibeliuksen sinfonisen tuotannon jatkeena, kahdeksanneen sinfonian korvikkeena. Tätä näkemystä tukee se kypsrys, jolla Sibelius uudelleenarvioi sinfonisia periaatteitaan edeten kohti musiikillisen

sisällön hallitsemaa muotoa ja sinfonisen fantasiakonseptia. Yksiosainen *seitsemäs sinfonia* on toisaankin vain hieman pitempi kuin *Tapiola*. Toisaalta, *Tapiola* huipentaa myös aivan muunlaisten teosten sarjan; se on viimeinen niistä sinfonisista runoista, jotka voi selkeästi mieltää ulkomusiikillisin aiheisiin (Carl Ettler kutsuu painetun laitoksen alkusanoissa sellaisia teoksia "topografisiksi", saksaksi "Landschaftsmusik"). Sitä paitsi, toisin kuin mikään Sibeliuksen sinfonioista, *Tapiola* oli tilaus- työ.

Walter Damrosch oli äärimmäisen ilahdunut *Tapiolasta*. Hän kirjoitti säveltäjälle kantaesityksen jälkeen: "*Tapiola* on mielestäni yksi omaleimaisimmista ja kiehtovimista teoksistani. Eri jaksojen ainoalla teemalle antamanne vaihtelevat ilmeet, kiinteästi kudottu musiikkilinen rakenne, hyvin omaleimainen soittinus ja, ennen muuta, koko teoksen runollinen kuvakieli ovat tosiaankin uskomattomia. Kukaan muu kuin pohjoismaalaissynteesi ei olisi voinut kirjoittaa tästä teosta. Hämärät mäntymetsät varjomaisine jumalolentoineen ja metsänneitoineen lumosivat meidät. Kooda, jossa jäinen tuuli viuhuu läpi metsän, sai meidät värisemään." Uuden sinfonisen runon kriitikoilta saama vastaanotto oli kuitenkin aluksi vaimea. Jopa Sibeliuksen suuri tukija Olin Downes kirjoitti *New York Timesissa* huhtikuussa 1927, että teoksessa oli "enemmän tyylilä ja teknistä taitoa kuin inspiraatiota". Kuitenkin vuosien mittaan kuuluisimmat Sibeliuksen musiikin tulkit kuten Koussevitzky, Beecham ja Karajan autoitavat vakiinnuttamaan teoksen osaksi kansainvälistä konserttiohjelmisto. Heidän esityksensä vahvistivat Cecil Grayn jo vuonna 1931 lausuman mielipiteen, jonka mukaan *Tapiola* on "hänen koko luovan toimintansa hui-

pennus 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

**Sinfonia Lahti (Lahden kaupunginorkesteri)** perustettiin vuonna 1949 vaalimaan vuonna 1910 toimintansa aloittaneen Lahden Musiikinystävien orkesterin perinteitä. Viime vuosina orkesteri on noussut kapellimestari Osmo Vänskän (päävieraillija 1985-88, taiteellinen johtaja 1988-) johdolla yhdeksi Pohjoismaiden merkittävimmistä orkestereista. Kuuluisimpia saavutuksia ovat Sibelius-levytysten Gramophone Award -palkinnot vuonna 1991 (BIS-CD-500/viulukonsertton alkuperäisversion ensilevytys) ja vuonna 1996 (BIS-CD-800/viidennen sinfonian alkuperäisversion ensilevytys) sekä Grand Prix du Disque vuonna 1993 (BIS-CD-581/Myrskyn kokonaislevytyys).

Sinfonia Lahti konserttoi Lahden konsertitalossa (arkkitehdit Heikki ja Kaija Siren, 1954) ja Ristinkirkossa (Alvar Aalto, 1978), jossa tehdään kaikki levykset. Orkesteri esintyy usein myös Helsingissä ja se on kutsuttu konsertoimaan useille musiikkijuhlille sekä mm. Saksaan, Ranskaan, Ruotsiin ja Venäjälle Pietariin. Orkesteri levyttää säännöllisesti BIS levy-yhtiölle.

**Osmo Vänskä** (s. 1953) opiskeli orkesterinjohtoa Sibelius-Akatemiassa Jorma Panulan johdolla ja suoritti kapellimestaritutkinnon vuonna 1979. Hän on lisäksi opiskellut yksityisesti Lontoossa ja Länsi-Berliinissä sekä osallistunut Rafael Kubelíkin mestarikurssiin Luzernissa. Osmo Vänskä on myös taitava klarinetisti.

Vuonna 1982 Osmo Vänskä voitti Besançonin kansainvälisten nuorten kapellimestarien kilpailun, minkä jälkeen hän on johtanut säännöllisesti Suomen, Norjan ja Ruotsin suurimpia orkestereita. Hänen kansainvälinen uransa on kehittynyt nopeasti myös Skandinavian ulkopuolelle ja hän on työskennellyt mm. Ranskassa, Skotlannissa, Hollannissa, Tšekkoslovakialla, Virossa ja Japanissa.

Oopperakapellimestarina Osmo Vänskä on esintynyt Savonlinnan Oopperajuhlilla, Tukholman Kuninkaallisessa Oopperassa ja Suomen Kansallisoopperassa. Sinfonia Lahden päävieraillaksi Osmo Vänskä kutsuttiin syksystä 1985 alkaen ja syksyllä 1988 hän aloitti työnsä orkesterin taiteellisenä johtajana. Islannin sinfoniaorkesterin ylikapellimestarina hän oli 1993-1995. Vuodesta 1996 alkaen hän on myös BBC Scottish Symphony Orkestran ylikapellimestari. Vänskä levyttää säännöllisesti BIS levy-yhtiölle.

## 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 bedrängt 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 Seymour 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 linearer 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 *siebten 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 Verfinsternung des Charakters an.

Derträumerische „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, chorälähnlichen 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 Theatermusik zu Hofmannsthals *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 Gesetzlichkeit 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 *fünften* und *sechsten* eng verbunden. Die erste Erwähnung der *Sieben* 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 Posaunenthema 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 Manuskripte aus den frühen 20er Jahren beweisen, daß er sich das Werk nicht drei- sondern vierzärtig vorstelle. 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 arbeite, 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 *Siebe* in ein einsätziges Werk umzustalten. 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 Konserftörenings 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 offensichtlich 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* entstellt 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 Flötenthema (Takt 8) und das folgende, stufenweise fallende und steigende Motiv entstammen beide den frühesten identifizierbaren Skizzen. Die Musik kommt in einer langen, chorähnlichen 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 Posaunenthemas 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 allmäßliches *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 Posaunenthemas, jetzt in einem stürmischen c-moll.

Zu Beginn des tänzerischen *Allegro molto moderato*s wird der Klang leichter. Bevor man Sibelius' Pläne für eine viersätzige *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 Posaunenthemas 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 Bürstenabzüge, 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 Bürstenabzug an Breitkopf zurückschickte, fügte er eine auf Prosa verfaßte Erklärung des Titels bei (in der finnischen Mythologie ist Tapiö der Waldgott, Tapiola seine Domäne). Der Verleger ließ dies in einen Vierzeiler verwandeln, der, mit Zustimmung des Komponisten, in der Partitur auf Englisch, Deutsch und Französisch erschien:

*Da dehnen sich des Nordlands düst're Wälder  
Uralte 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 konzis 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 auffallender Zug ist, daß das Stück bis zu den Schlußtakten, einem ruhigen, ausgehalteren 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 Höhe-

punkt einer gänzlich anderen Werkreihe: der symphonischen Dichtungen mit deutlich außermusikalischen 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 ausdrucksähnliche 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 angesehener Klarinettist: mehrere Jahre spielte er als zweiter Soloklarinettist 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. Vänskä's 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 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 assiégié 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 finlan-

daise, 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 Seymour 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 ma 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 *Murmures de la forêt de Siegfried* de Wagner. Dans le manuscrit, Sibelius marqua initialement 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 18 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 lesquels 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 mouve-

ments, le dernier un 'rondo hellénique'... Je chan-  
gerai 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 en do majeur. Une partie de la musique plus rapide peut être retracée dans le projeté 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 esquissa 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 Copenhague 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 numérotter 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 *Sinfonie 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 chorale, 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 en 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. Ecrit 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 Copenhague. En fait, il semble alors ne leur avoir apporté que des alterations mineures.

Quand il retourna les épreuves à Breitkopf, Sibelius envoya aussi une explication en prose du titre (dans la mythologie finlandaise, Tapi 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 Sylvains 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 glacials 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)** fut fondé en 1949 pour maintenir les traditions de l'orchestre établies en 1910 par la société "Les amis de la musique de Lahti." Sous la direction de son chef Osmo Vänskä (principal chef invité de 1985-88, chef principal de 1988), l'orchestre est devenu, ces dernières années, l'un des meilleurs des pays nordiques. Il a gagné le célèbre Gramophone Award et d'autres distinctions internationales pour son enregistrements des versions originales du *Concerto pour violon* (BIS-CD-500) et de la *cinquième symphonie* (BIS-CD-800) de Sibelius et le Grand Prix de l'Académie Charles

Cros (1993) pour son enregistrement complet de *La Tempête* de Sibelius (BIS-CD-581). En plus de donner des concerts symphoniques, des opéras et de faire des enregistrements, l'orchestre propose un programme intensif de développement destiné à la musique pour enfants et pour les jeunes.

La Sinfonia Lahti présente des concerts hebdomadaires au Concert Hall de Lahti (architectes Heikki et Kaija Siren, 1954) et à l'église de la Croix (Alvar Aalto, 1978); c'est aussi dans cette église que l'orchestre fait tous ses enregistrements. La formation est entendue régulièrement à Helsinki et elle a participé à de nombreux festivals dont le festival d'Helsinki, la Biennale d'Helsinki (musique contemporaine) et la Semaine Internationale d'Orgue de Lahti. L'orchestre a fait des tournées en Allemagne et en France en plus de se présenter régulièrement à Saint-Pétersbourg. Les projets d'avenir incluent des concerts dans d'autres pays européens. L'Orchestre Symphonique de Lahti enregistre régulièrement sur étiquette BIS.

**Osmo Vänskä** (1953- ) a étudié la direction à l'Académie Sibelius avec Jorma Panula et y a obtenu son diplôme en 1979. Il a aussi étudié privément à Londres et à Berlin Ouest et il a pris part au cours de maître de Rafael Kubelík à Lucerne. Osmo Vänskä est également un clarinettiste actif.

En 1982, il gagna le concours de Besançon pour jeunes chefs d'orchestre, après quoi il dirigea les principaux orchestres de Finlande, Norvège et Suède. Sa carrière internationale prit rapidement son essor hors du Nord et Vänskä a travaillé en France, aux Pays-Bas, dans l'ancienne Tchécoslovaquie, en Estonie et au Japon entre autres.

Vänskä a dirigé des opéras au Festival d'opéra

de Savonlinna, à l'Opéra Royal de Stockholm et à l'Opéra National de Finlande. Il fut le principal chef invité de l'Orchestre Symphonique de Lahti (Sinfonia Lahti) à l'automne 1985 et, trois ans plus tard, il en devenait le directeur artistique. Il fut chef principal de l'Orchestre Symphonique de l'Islande de 1993 à 1995 et, depuis 1996, il remplit les mêmes fonctions à l'Orchestre Symphonique Ecossais de la BBC. Il enregistre régulièrement sur étiquette BIS.

---

Sinfonia Lahti has been supported in this recording project by

**METSÄLIITTO**  
METSÄ GROUP



**DDD**

**RECORDING DATA**

Recorded in June 1997 [*Symphony No. 6*] and August 1997 [*Symphony No. 7; Tapiola*] at the Church of the Cross (Ristinkirkko), Lahti, Finland

Recording producer: Robert Suff

Sound engineer: Ingo Petry

Project adviser: Andrew Barnett

Digital editing: Jeffrey Ginn

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

**BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN**

Cover text: © Andrew Barnett 1997

Translations: Tero-Pekka Henell (Finnish); Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover picture: Matthew Harvey 1997

Photographs of Osmo Vänskä and the Lahti Symphony Orchestra: © Eastpress Oy / Seppo J.J. Sirkka

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd

Colour origination: Studio 90 Ltd

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

[info@bis.se](mailto:info@bis.se) [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-CD-864 © & ® 1997, BIS Records AB, Åkersberga.

No one has done more for the cause of Sibelius over the past decade  
or more than the Swedish label BIS... *The Guardian (UK)*

## THE SIBELIUS EDITION

a set of 13 thematically ordered volumes  
released between 2007 and 2010



[www.bis.se](http://www.bis.se)