

BIS
CD 1215 DIGITAL

JEAN SIBELIUS

KULLERVO Op. 7

LILLI PAASIKIVI • RAIMO LAUKKA
HELSINKI UNIVERSITY CHORUS
LAHTI SYMPHONY ORCHESTRA
OSMO VÄNSKÄ

1892

SIBELIUS, Johan (Jean) Christian Julius (1865-1957)**Kullervo, Op. 7** (*Breitkopf & Härtel*)**80'34**

- | | | |
|-----|--|-------|
| [1] | Introduction. <i>Allegro moderato</i> | 12'50 |
| [2] | Kullervon nuoruus (Kullervo's Youth). <i>Grave</i> | 19'18 |
| [3] | Kullervo ja hänen sisarensa (Kullervo and his Sister). <i>Allegro vivace</i>
(Text: <i>Kalevala</i> XXXV: 69-286, passim) | 25'27 |
| [4] | Kullervon sotaanlähtö (Kullervo Goes to War).
<i>Alla marcia [Allegro molto] – Vivace – Presto</i> | 10'04 |
| [5] | Kullervon kuolema (Kullervo's Death). <i>Andante</i>
(Text: <i>Kalevala</i> XXXVI: 297-346) | 12'22 |
-

Lilli Paasikivi, mezzo-soprano [3] • **Raimo Laukka**, baritone [3]**Helsinki University Chorus** (Ylioppilaskunnan Laulajat) [3], [5](chorus-master: **Matti Hyökki**)**Lahti Symphony Orchestra** (Sinfonia Lahti) (leader: **Jaakko Kuusisto**)**Osmo Vänskä**, conductor*Sinfonia Lahti*

‘Whispers were going around about a man whose name I, at any rate, had not heard before – a name that, the others agreed, sounded alien. “Jean” – well, that was French. And “Sibelius” – what might that be? The ending was Latin; the beginning was not Finnish either, unless it had perhaps been changed from “Sipilä”! All the same, we discovered that the fellow was Finnish; he had been born in Hämeenlinna.’ These are the words of Jukka Rautio, a member of the chorus at the first performance of Sibelius’s *Kullervo* at the Great Hall of Helsinki University on 28th April 1892. It was with this five-movement work that Sibelius made his definitive breakthrough as an orchestral composer.

Sibelius apparently started work on *Kullervo* in Vienna in the spring of 1891. He wrote to his fiancée Aino Järnefelt on 20th April: ‘All my moods derive from the *Kalevala* – I am now getting a clearer idea of my symphony’, quoting an idea – then in 6/4-time and F major – that became the main theme of *Kullervo*’s first movement. He also showed his sketches to Robert Fuchs, who seems to have reacted positively. After his return to Finland in June 1891, he continued work on it. At this time he was based in Loviisa [in Swedish Lovisa], east of Helsinki (where he had spent idyllic summers as a child with his paternal grandmother and aunt Evelina), although he also spent time with the Järnefelts at their summer house at Tottisalmi [Tottesund] near Vaasa [Vasa], and with Martin Wegelius near Tammisaari [Ekenäs] on the south coast. At this time the Karelian runic singer Larin Paraske was in Porvoo [Borgå], between Loviisa and Helsinki, where her keen supporter Pastor Adolf Neovius was to note down some of her songs for publication. Sibelius travelled to Porvoo to meet her, and her huge repertoire of incantations made a huge impression upon him. Yrjö Hirn (1870-1952), later professor of aesthetics and contemporary literature at Helsinki University, was present when they met, and described the encounter as follows: ‘I found myself with Jean Sibelius on a journey from Loviisa... at the time his head was full of ideas that were to culminate the following year in *Kullervo* and was anxious to hear what the Karelian runic melodies were like when they were sung in an authentic way. I was naturally glad to be present when they met... he listened to her with great attention and made notes on her inflections and rhythm.’ Numerous themes and motifs in *Kullervo* show the

influence of runic melody, although such melodies are not quoted directly. As Sibelius put it to Aino: ‘I see the pure Finnish elements in music less realistically than before but, I think, more truthfully’. This remark indeed encapsulates much of Sibelius’s attitude to Finnish folk music, both then and later in his career.

At the end of January 1892 Sibelius moved from Loviisa to Helsinki. This was, it should be remembered, a period of antagonism between Finnish and Swedish factions in Finnish society, and Sibelius chose to spend an increasing amount of time socializing with Robert Kajanus and other supporters of the Finnish cause, even though this meant that his relationship with his mentor Martin Wegelius, whose orientation was towards the Swedish language and culture, grew somewhat cooler. The final stages of work on *Kullervo* were accomplished in some haste. As late as November 1891 he had still been considering the use of a narrator, and it was not until early March 1892 that he finally decided to make the choral sections for male (as opposed to mixed) chorus. In the final weeks before the première the copyists, led by Ernst Röhlig², worked tirelessly to copy out the parts. Jukka Rautio continues: ‘There were only a few days left before the concert. We doubted that we could learn our parts. But our chorus-master reassured us, saying that the young composer himself would come and hold special rehearsals with us. This raised our self-esteem. And he came. His eyes were ablaze! It was that inspirational fire of which the poets speak. And he spoke Finnish! He was polite; he called us “gentlemen” even though we were just training to be parish clerks.’ In fact Sibelius needed to speak several languages at the rehearsals: Finnish and Swedish to the choir, and German to the orchestra, as many of the orchestral players were from Germany.

The soloists at the première were Emmy Aichté (1850-1924³) and Abraham Ojanperä (1856-1916). The Helsinki orchestra numbered only 38 permanent members at that time⁴, and needed to hire extra musicians for such a performance. The male choir, around forty strong, was drawn from the Helsinki Parish Clerk and Organ School’s student chorus and the University Singers.

The concert was evidently a great success; the hall was full and the performance was described by the composer and pedagogue Axel Törnudd as ‘like a volcanic eruption’. Advance information about the work had been circulating in the

newspapers all month and, on the day of the concert, Oskar Merikanto wrote in *Päivälehti*: 'We knew [these melodies] as our own, although we had never heard them', a view echoed by Juho Ranta, another choir member at the première: 'Although, at least at a conscious level, I did not hear in the music any fragments of familiar pieces, it was still like something that I had known for a long time and heard before. It was *Finnish music*'. All the same, the première of such a long, bold and complicated work as *Kullervo* must have startled as many people as it impressed. Even some critics – including Leonard Salin in *Hufvudstadsbladet* – were taken aback. The musicians themselves also seem to have harboured doubts. In the words of Emmy Achté: 'I shall never forget the first orchestral rehearsal, when, after I had sung my first recitative, members of the orchestra burst into uncontrollable laughter to the extent that they were bent double'.⁵ Indeed, since then, understanding of Sibelius's music has progressed by huge degrees, even though he has perhaps not composed anything so wholly realistic as this recitative.'

Kullervo was heard again in full the following day (29th) and, the day after that, Robert Kajanus included the fourth movement in a popular concert. It is sometimes – misleadingly – claimed that the work was then withdrawn completely by Sibelius, and that no further performances took place until after his death. After the April 1892 performances, the score seems to have been taken to Vienna by Adolf Paul, who showed it to Felix Weingartner. It was not returned until February 1893, just in time for three more complete performances conducted by the composer, on 6th, 8th and 12th March. Kajanus conducted the fourth movement again – appropriately in the context of a patriotic concert – on 5th February (Runeberg Day) 1905, and Ole Edgren conducted this same movement in Turku at a concert marking the composer's 90th birthday in 1955. The third movement, meanwhile, had been conducted by Georg Schnéevoigt on 1st March 1935 as part of the celebrations of the 100th anniversary of the publication of the *Kalevala*, and as late as 1957 Sibelius re-orchestrated the final section of this movement, *Kullervo's Lament*, for Kim Borg, who performed it on 14th June of that year during the Sibelius Week in Helsinki.

Although *Kullervo* was not published during Sibelius's lifetime, he was certainly not allowed to forget the score. As early as 1892, he arranged *Kullervo's Lament* as a song for

baritone and piano (this was published in revised form in the journal *Säveletär* in 1918). His friend and patron Axel Carpelan urged him to return to it in 1911, writing on 19th May: 'It is astonishing what inspirational power this *Kalevala* possesses... What about still getting *Kullervo* finished? In a letter to the Danish critic Gunnar Hauch (20th April 1913), Sibelius went as far as to suggest that he would soon publish it. It would seem that this period – roughly 1910-1913 – was the time at which he came closest to revising *Kullervo*. Perhaps paradoxically, this is precisely the time when he was creating some of his most austere and powerful music – works such as the *Fourth Symphony*, *The Bard* and *Luonnotar*. One cannot help wondering exactly how radically Sibelius would have changed *Kullervo* if he had indeed revised it during those years (although in the case of the *Press Celebrations Music* of 1899, some movements of which were revised in 1911 as the first set of *Scènes historiques*, he made relatively minor adjustments and the music retained much of its original atmosphere). In the event, he had no opportunity to revisit *Kullervo* at this time, as the only score was in the hands of Robert Kajanus, who proved tardy in returning it; it was not located until late 1915 and, probably in 1916/17, Sibelius deposited it at Helsinki University Library.

Shortly before his death in 1919, Carpelan again urged Sibelius to publish *Kullervo*, and there were various enquiries from authors such as Erik Furuhjelm (who delayed publication of his Sibelius biography (1916) in order to see the score that had by then been found in Kajanus's private library), and later from Cecil Gray in the early 1930s and Olin Downes in 1950, both of whom were given permission to have a copy of the score (though Gray never actually received one). When Downes asked for permission for a performance in America, where Helsinki's Polytechnical Choir was to make a tour, Sibelius replied (5th September 1950) that: '...I still feel deeply for this youthful work of mine. Perhaps that accounts for the fact that I would not like to have it performed abroad during an era that seems to me so very remote from the spirit that *Kullervo* represents. Though I realize that *Kullervo* even with its potential weaknesses has its historical value at least within my own production I am not certain that the modern public would be able to place it in its proper perspective.'

Roughly nine months after Sibelius's death, his son-in-law Jussi Jalas conducted the first complete twentieth-century

performance of *Kullervo* with the Helsinki Philharmonic Orchestra – before an invited audience on 12th June 1958, and the following day in public at a symphony concert during the Sibelius Week. Copyright passed to Breitkopf & Härtel in 1961 and the score was published in 1966, in an edition produced from a copy made for Sibelius by Viktor Halonen in 1932/33. At the time of writing (December 2000) a new critical edition, prepared by Glenda Dawn Goss as part of Breitkopf & Härtel's complete Sibelius project, is being worked on.⁶

Before *Kullervo*, Sibelius had written just two orchestral pieces – an *Overture in E major* and *Ballet Scene* (though these were possibly intended as movements of a symphony that was never completed); these pieces had been played several times in Helsinki, conducted by Robert Kajanus and subsequently also by the composer. Even at this early stage in his career, Sibelius was inclined to self-criticism: after hearing the *Ballet Scene* at one of Kajanus's popular concerts, he called it 'quite an interesting study, but not a work of art'. On the other hand, he was by no means a novice in handling larger forms. Among the extensive chamber music output from his student years we find not only formal exercises and character pieces but also violin sonatas, string quartets, various piano trios and the five-movement *Piano Quintet in G minor*. Several of these works last more than half an hour in performance and, when viewed chronologically, they show Sibelius's rapidly increasing ambition and confidence as he moved from relatively derivative classical forms to a bolder, more individual musical style.

Why, then, did *Kullervo* make such an impact and so decisively steer Sibelius's creative energies towards the orchestra? Part of its appeal was undoubtedly due to its subject matter and *Kalevala* text. The *Kalevala*, Finland's national epic in fifty 'runos' ('poems'), was assembled by Elias Lönnrot, a doctor, from folk originals and published in 1835; a revised edition followed in 1849. The *Kalevala* was far more than just an early manifestation of the use of Finnish as a literary language: indeed, it would be difficult to overestimate the impact of this remarkable work on Finnish culture at all levels of society. Not only its subject matter – linking various stories such as the creation of the world, the exploits of various mythological heroes and the quest for the Sampo (a sort of talisman), and ending with a note of Christianity – but also

its style, with powerful alliteration and an insistent trochaic metre (emulated by Longfellow in his *Song of Hiawatha*) acted as a magnet on composers, painters and other creative artists, who were only too willing to exploit its rich treasure-trove of characters, situations and imagery.

Sibelius – who, despite having studied the *Kalevala* at school, did not really come to appreciate its power until his time in Vienna in 1891 – was not the first composer to draw upon it: Robert Kajanus, for instance, had not only composed a symphonic poem for chorus and orchestra named *Aino* in 1885 but had even written an orchestral work entitled *Kullervo's Funeral March* in 1880. Once Sibelius had started, however, he found the *Kalevala* an inexhaustible source of inspiration throughout his career, in works ranging from piano music (*Kyllikki*) and a cappella choral songs (*Terve, kuu* [*Hail, Moon*] and *Venematka* [*The Boat Journey*]) to orchestral masterpieces such as *The Swan of Tuonela*, *Pohjola's Daughter* and *Lemminkäinen*.

As his first major orchestral work, *Kullervo* plainly marks a crucial turning point in Sibelius's career. After this point, orchestral music became his primary focus, though it should be stressed that it was never the exclusive outlet for his musical expression but rather *primus inter pares* alongside vocal, chamber and instrumental music. Given the external circumstances of his studies in Berlin and Vienna, and the undoubted pressure exerted by fellow musicians and critics, it is probable that – even if *Kullervo* had been an abject failure – Sibelius would have continued to write for the orchestra. But *Kullervo* did not fail, and in its wake Kajanus approached him for another orchestral work – which was to become *En saga*. The success of *Kullervo* also had a profound impact on his life on a personal level, as it paved the way for him to marry Aino Järnefelt, to whom he had been engaged since the summer of 1890. Aino came from an influential Finnish-speaking family: her father was General [August] Aleksander Järnefelt, and among her brothers were the painter Eero, the composer and conductor Armas and the playwright Arvid. Sibelius had initially been regarded as a somewhat unsuitable match for Aino, but the success of *Kullervo* dispelled such fears to the extent that the marriage could take place on 10th June 1892.

Kullervo marks a major step forwards for Sibelius: compared with the *Overture* and *Ballet Scene*, the orchestral writ-

ing is much more confident and the thematic material is more memorable and coherent. Indeed, the way he relates themes and motifs not only within but also between movements clearly points towards the tightly woven inner relationships and interdependencies of his mature style, the 'profound logic that created an inner connection between all the motifs', as he himself described it in a frequently quoted conversation with Mahler in 1907.

In the *Kalevala*, Kullervo is a tragic and most unfortunate figure. Before he is even born his uncle Untamo attacks his clan, apparently killing everyone except Kullervo's pregnant mother. The young Kullervo desires revenge, but his attempts to frustrate Untamo only result in his being sold as a slave to the smith Ilmarinen. He is set to work as a herdsman but, after becoming involved in the death of Ilmarinen's wife, he escapes and is reunited with his parents. Kullervo's attempts to work for his parents fail, and so he is sent to pay the taxes. On his way home he meets and ravages a girl who subsequently turns out to be his long-lost sister. His mother persuades him not to kill himself; instead, he goes to war against his uncle and, with a splendid new sword granted him by Ukko, chief of the gods, he slaughters Untamo's entire tribe. By the time he returns home, however, his family is dead. Wandering in the forest, he chances upon the place where he ravaged his sister; consumed by guilt, he throws himself on his sword.

Sibelius's *Kullervo* begins with a purely orchestral *Introduction* in sonata form; the main key, E minor, is the same as that of Sibelius's first numbered symphony (1899, rev. 1900). The opening theme, which returns at the end of the finale, has a Brucknerian sweep (Sibelius had heard Bruckner's *Third Symphony* in Vienna), although Sibelius's biographer Erik Tawaststjerna has pointed out its similarity in melodic shape with the Finnish folk-song *Niin minä, neitonen, sinulle laulan* (*Maiden, indeed I sing to you*). On the whole the orchestral writing is typical of Sibelius's orchestral music from the early 1890s. Triplet rhythms and *pizzicato* figures are very typical of early Sibelius, and are used extensively here. Only occasionally – such as in the daringly exposed oboe sextuplets in the development section – does one suspect that Sibelius's musical imagination exceeded what his players could probably deliver.

Neither in the first nor in the slow second movement,

Kullervo's Youth, does Sibelius attempt to follow the narrative of the *Kalevala* story. Indeed, according to Erik Tawaststjerna, the composer referred to this rondo-form movement as a lullaby with variations which increase in emotional intensity. Several of the thematic ideas are strikingly reminiscent of runic style, and these are contrasted with music of a more pastoral character.

In the huge third movement, *Kullervo and his Sister* – which is longer than the entire *Seventh Symphony* – Sibelius brings in the two soloists and male chorus. The first part of the movement is in 5/4 time, a metre frequently encountered in traditional runic singing. After an orchestral introduction the choir, often in unison, narrates Kullervo's journey by sledge: 'In his sledge he quickly bounded, / And upon the sledge he mounted, / And began to travel homeward, / And to travel to his country'. Sibelius was to return to this type of choral writing, with its solid, archaic sound, a decade later in another *Kalevala* setting, *Tulen synti* (*The Origin of Fire*). The orchestral writing in the later work is essentially confined to a supporting rôle (as in many of Sibelius's mature cantatas), but in *Kullervo* it plays a much more prominent part both in the presentation of themes and in maintaining the rhythmic impetus. The baritone and mezzo-soprano soloists act out a series of brief dialogues between Kullervo and the maidens he meets on his travels and attempts to seduce. With the third maiden he eventually succeeds, and entices her into his sledge, after which the orchestra portrays the actual seduction. Then the truth is revealed: the maiden is Kullervo's long-lost sister. She sings an impassioned scena, telling of the vicissitudes of her life since, years earlier, she had become lost while gathering berries (in the *Kalevala* she then drowns herself, though this is not portrayed in the music). After a long pause of precisely notated duration Kullervo, consumed by remorse, rounds off the movement by singing a lament, accompanied by violent hammer-blow chords from the orchestra – a distant ancestor, perhaps, of the widely spaced chords that end the *Fifth Symphony*.

The fourth movement, again for orchestra alone, is a vigorous scherzo entitled *Kullervo Goes to War*. As with the first two movements, Sibelius makes no attempt to follow the *Kalevala* story in detail, although some warlike fanfares are woven into the fabric of the music and the final bars could be interpreted as depicting Kullervo's victory over Untamo's

clan. Despite the indication *Alla marcia* this exuberant, colourfully scored movement is full of complicated rhythmic patterns and syncopations.

The fifth movement, *Kullervo's Death*, is for choir and orchestra, and it is here that the thematic echoes from earlier in the work, especially from the first movement, are at their most pronounced. This movement has an inexorable tread and cumulative power that are without equal in Sibelius's work and make an overwhelming impact in performance. Sibelius separates the final scene (in which Kullervo places his sword on the ground and impales himself upon it) from the rest of the movement by a long pause; the specified duration is just a crotchet less than four whole bars. Psychologically this pause – which almost cuts the movement into two – comes at the moment when Kullervo's decision to kill himself becomes irrevocable (often conductors cut this pause short, but on this recording it is played exactly as Sibelius wrote⁷). After it, the choir relates the actual suicide in music of great intensity, followed by a calmer, purely orchestral interlude of a retrospective, almost nostalgic character before the fateful yet majestic final coda.

Whether or not *Kullervo* should be counted as a symphony is a matter of opinion. At least one original programme announcement for the première refers to it as a 'symphonic poem for soloists, male choir and orchestra', and the words of the choral text are also labelled 'Kullervo, Symphonic Poem'; on the other hand, the wording 'symphonic poem' is not present in the original score, and Sibelius himself often referred to the work as a symphony, both during its composition and afterwards. The inclusion of vocal parts, the *Kalevala* text and the presence of *durchkomponiert* choral movements alongside more traditional structures are all factors that may have caused him to shrink away from the term 'symphony'. What is beyond doubt, however, is that this work touched a nerve in Finnish culture, uniquely and innovatively combining *Kalevala* mythology with the grand symphonic tradition epitomized by Ludwig van Beethoven's *Ninth Symphony*. As the eminent critic Karl Flodin put it in his review: 'Sibelius has established his own voice... and with it creates *his own music in our own music*'.

© Andrew Barnett 2000

¹ In fact, as Sibelius himself was well aware, 'Sibelius' is a Latinized form derived from the old Swedish name 'Sibbe', the name of a farm in Lapträsk.

² Ernst Röllig, who played the violin in Kajanus's orchestra in Helsinki between 1882 and 1884, then the viola from 1884 until 1906, was chief copyist; Sibelius himself did not copy out the parts.

³ Emmy Achté also took part in the première of Sibelius's only completed opera, *Jungfru i törnet*; she was the mother of Aino Ackté [Achté], dedicatee of *Luonnotar*.

⁴ 12 violins, 1 viola, 3 cellos, 3 double basses, 3 flutes, 2 clarinets (one violinist doubling as clarinetist), 2 oboes, 2 bassoons, 4 horns, 2 trumpets, 2 trombones and a percussionist – one instrument is unaccounted for! The numbers of preserved string parts used at the première (3 first violin parts, 3 second, 2 viola, 2 cello, 2 double bass) suggest that more than one viola player was present, but also show that the string sections were very modest in size.

⁵ The mythological background of *Kullervo* would naturally have been unfamiliar to the German orchestral players.

⁶ For further information on the performance history of *Kullervo*, see 'Sibelius's *Kullervo* after 1892' by Glenda Dawn Goss, published in *Hundra vägar har min tanke* (Festskrift till Fabian Dahlström), WSOY, Helsinki 2000.

⁷ On this recording, several minor errors in the current edition of the score have been corrected in accordance with the original manuscript.

The author would like to thank Fabian Dahlström and Glenda Dawn Goss for their invaluable help and advice in the preparation of these notes.

Select bibliography: see page 00.

Lilli Paasikivi studied singing at the Royal College of Music in Stockholm under Solwig Grippe, the Royal College of Music in London under Neil Mackie and as a private pupil of Dame Janet Baker. She has won numerous scholarships in Finland and from the Royal Academy of Music in Sweden, which also awarded her a medal of distinguished. In 1990 Lilli Paasikivi was the first singer to gain the Queen Elizabeth the Queen Mother Scholarship, which she won for a second time in 1992. She came second in the Lappeenranta Singing Competition in 1992 and in the international Mirjam Helin Singing Competition in 1994; she was also named as the Lahti Symphony Orchestra's Young Soloist of the Year in 1992-93. In 1997 the Finnish Opera Society named her Opera Soloist of the Year, and the same year the Finnish Broadcasting Corporation invited her to become an artist-in-residence. Since the autumn of 1998 she has been a soloist with Finnish National Opera. As well as appearing with Finnish symphony

orchestras, she has made guest appearances as a soloist with the City of Birmingham Symphony Orchestra, Munich Chamber Ensemble and elsewhere. Lilli Paasikivi has also made guest appearances as a soloist in Finland at the Savonlinna Opera Festival and the Tampere Opera, and in Sweden with Norrlands Opera and the Malmö Opera.

The baritone **Raimo Laukka** studied at the Sibelius Academy in Helsinki from 1983 until 1988. He has won numerous national singing competitions (including the Lappeenranta competition in 1987), and he was a finalist at the international Belvedere Competition in Vienna in 1988. The following year he was engaged by Finnish National Opera as a soloist. He has appeared at some of the most prestigious opera houses in Europe, for example in Bonn, Strasbourg, Berlin and at the Savonlinna Opera Festival where, in 1996, he won great acclaim for his interpretation of the rôle of Escamillo in *Carmen*. Other rôles in his repertoire include Figaro in *The Barber of Seville*, the Count in *The Marriage of Figaro*, the title rôle in *Eugene Onegin*, Don Carlos in *La forza del destino* and Wolfram in *Tannhäuser*. Daniel Barenboim engaged Raimo Laukka for a new production of *The Mastersingers of Nuremberg* at the Berlin State Opera in the 1998/99 season. In addition to singing opera, Raimo Laukka also appears in song recitals and oratorios, and he has appeared in Europe and the United States under such conductors as Gennady Rozhdestvensky, Leif Segerstam and Neeme Järvi.

The **Helsinki University Chorus** (YL), founded in 1883, is the oldest Finnish-language choir in Finland. The worldwide reputation which YL enjoys today is due to its extensive foreign tours and numerous recordings. The choir made its first lengthy tour to Europe in the 1930s. In addition to innumerable concerts given in Europe, the choir has also undertaken seven long tours in North America and two in the Far East. The repertoire of YL extends from mediæval music to the very latest modern works, and the choir is equally at home in popular music. Throughout its existence, YL has worked together with leading Finnish composers. Ever since the reign of YL's first conductor, P.J. Hannikainen, the choir has been directed by key figures in Finnish music such as Heikki Klemetti, Selim Palmgren, Martti Turunen, Ensti Pohjola, Heikki Peltola and, since 1980, Matti Hyökki.

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 Besançon 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.

”Puhuttiin suusta suuhun miehistä, jonka nimeä en minä ainakaan ollut kuullut ja joka tuntui muut-
tenkin wieraskaikuiselta. 'Jean' - ranskaahan se on. Ja 'Sibelius' - mitä lienee; loppu latinaa eikä alkuaan ainakaan suomea, jolle se mahdollisesti Sipilästä olisi suokattu¹. Vakuutettiin kuitenkin, että suomalainen on mies; Hämeenlinnasta syntyisin.” Näin kertoo Jukka Rautio, kuorolainen, joka osallistui Sibeliuksen *Kullervon* kantaesitykseen Helsingin yliopiston juhlasalissa 28. huhtikuuta 1892. Tämän viisiosaisen teoksen myötä Sibelius löi itsensä lopullisesti läpi orkesterisäveltäjänä.

Voidaan olettaa, että Sibelius aloitti työskentelyn *Kullervon* parissa Hienissä keväällä 1891. Morsiamelleen Aino Järnefeltille hän kirjoitti 20. huhtikuuta: ”Nykyään ovat kaikki minun tunnelmani *Kalevalasta* varastettuja. - Minä alan saada sinfoniani selkiintymään”, viitaten ideaan - 6/4-rytmissä ja F-duurissa - josta muutotui *Kullervon* ensimmäisen osan pääteema. Hän näytti luonnoksiaan myös Robert Fuchsille, joka ilmeisesti suhtautui myönteisesti niihin. Palattuaan Suomeen kesäkuussa 1891, hän jatkoi työtään Loviisassa, missä hän oleskeli näihin aikoihin (ja oli viettänyt lapsena idyllisiä kesäiä isänäitinsä ja Eveliina-tätinsä kanssa). Sibelius vieraili myös Järnefeltien luona heidän kesäpaikassaan Tottislaalla lähellä Vaasaa sekä Martin Wegeliuksen luona Tammissaaren lähistöllä. Karjalainen runolaulaja Larin Paraske oli käymässä Porvoossa, missä hänen uskollisen kannattajansa, pastori Adolf Neoviuksen oli määrä merkitä muistiin joitakin hänen lauluaan julkaisemista silmälläpitäen. Sibelius matkusti Porvooseen tapaamaan laulajaa, jonka laaja ohjelmisto teki häneen suuren vaikutuksen. Yrjö Hirn (1890-1952), josta myöhemmin tuli esteettikan ja nykykansain kielen kirjallisuuden professori Helsingin yliopistossa, oli mukana kun Sibelius ja Larin Paraske kohtasivat. Hän kuvaili tapaamista seuraavasti: ”Olin Jean Sibeliuksen kanssa matkalla Loviisasta Porvoon kautta Hämeenlinnaan. Viisi vuotta minua vanhempi matkatoverini, joka siihen aikaan kehitti luonnontutkimusta, joiden tuloksena tuli olemaan seuraavana vuonna valmismutia ja esitetty sävelrunoelma *Kullervo*, oli hyvin halukas kuulemaan, miltä karjalainen runo kuulosti aidon laulajan laulamana, ja minä olin tietenkin iloinen saadessani olla näkemässä tätä uuden ja vanhan kohtaamista; [...] muistan [vain] hänen seuranneen laulua tarkkaavaisena ja merkinneen muistiin sävelen kulkua ja poljentoja.” Lukuisat teemat ja motiivit *Kullervossa*

osoittavat runolaulujen vaikutuksen, vaikka säveltäjä sellaisinaan ei olekaan lainattu. Kuten Sibelius totesi Ainoille: ”Ne suomalaiset, puhtaasti suomalaiset pyrkimykset musiikissa minä käsittän nyt vähemmän realistisesti mutta todemmin kuin ennen”. Tämä kommentti kiteyttää paljolti Sibeliuksen asenteen suomalaista kansanmusiikkia kohtaan, sekä sillä hetkellä että myöhemmin elämässä.

Tammikuun lopussa 1892 Sibelius muutti Loviisasta Helsinkiin. On hyvä pitää mielessä, että suomalaisessa yhteiskunnassa vallitsi näihin aikoihin vastakkaisuutta suomenkielisten ja ruotsinkielisten välillä. Sibelius vietti yhä enemmän aikaa seurustellen Robert Kajanusen ja muiden suomenkielisten kanssa, vaikka tämä merkitsikin, että hänen suhteensa opettajansa ja tukijansa Martin Wegeliukseen, joka oli ruotsinmielinen, viileni jonkin verran. Viimeiset työskentelyvaiheet *Kullervon* parissa Sibelius saattoi päätökseen melko kiireisesti. Niinkin myöhään kuin marraskuussa 1891 hän harkitsi edelleen kertojan käyttöä teoksessa, ja vasta maaliskuun alkupuolella 1892 hän päätti kirjoittaa kuoro-osuudet mieskuorolle (sekakuoron sijasta). Viimeisinä viikkoina ennen kantaesitystä nuotinkirjoittajat Ernst Rölligin² johdolla jäljensivät väsymättä stemmoja. Jukka Rautio jatkaa: ”Oli enää jällellä vain muutamia päiviä siihen kun konsertin piti olla. Epäilimme, tokko voisimme oppia ääntämme. Mutta johtaja lohdutti; sanoi, että nuori säveltäjä tulee itse pitämään erikoisia harjoituksia meidän kanssamme. Tämä nosti meidän omanarvontuntoamme. Ja hän tuli. Silmät paloi! Se oli kai sitä innostuksen tulta, josta runoilijat puhuvat. Ja suomea puhui! Kohtelias oli; oikein 'herroiksi' tituleerasi meitä, tulevia lukkareita!” Itse asiassa Sibelius joutui puhumaan useita eri kieliä harjoituksissa: suomea ja ruotsia kuorolle ja saksaa orkesterille, jonka jäsenistä monet olivat saksalaisia.

Kantaesityksessä solisteina lauloivat Emmy Ahté (1850-1924³) ja Abraham Ojanperä (1856-1916). Helsingin orkesteriyhdistyksen orkesterissa oli tuohon aikaan ainoastaan 38 vakinaista jäsentä⁴. Orkesteriin jouduttiinkin palkkaamaan ylimääräisiä soittajia näin laajaa teosta varten. Noin neljänkymmenen laulajan vahvuinen mieskuoro koostui Helsingin Lukkarikoulun kuoron sekä Ylioppilaskunnan Laulajien jäsenistä.

Konsertti oli ilmeisen suuri menestys; sali oli täynnä, ja säveltäjä, pedagogi Axel Törnudd kuvaili esitystä: ”Se oli kuin tulivuorenpurkaus”. Teoksista oli kirjoitettu ennakkoon leh-

dissä koko kuukauden ajan, ja konserttipäivänä Oskar Merikanto kirjoitti *Päivälehdessä*: "[...] hän hivelee korpimiehe suomalaisilla säveleillä, jotka tunnemme omiksemme, vaikkemme niitä sellaisina ole koskaan kuulleet..." Samalla kannalla oli myös Juho Ranta, toinen ensiesityksessä mukana ollut kuorolainen: "Vaikken musiikista kuulutt ainoatakaan tietoisesti tunnettua sävelmän pätäkääkään, oli se sittenkin kuin vanhaa tuttua, ennen kuultua. Se oli *suomalaista musiikkia*." Yhtä kaikkia, tällainen pitkä, uskalias ja vaikeaselkoinen teos järkytti varmasti ensi-iltayleisöä saman verran kuin se ihastutti. Jopa eräät kriitikot, kuten Leonard Salin *Hufvudsadshälsan*issa, olivat hämmentyneitä. Musiikotkin näyttäivät hautovan mielessään jonkinlaisia epäilyksiä. Emmy Achtén sanoin: "Niin, en unohda koskaan ensimmäistä orkesteriharjoitusta, jolloin orkesterin jäsenet minun laulettuani ensimmäisen resitatiivin, purskahtivat hillittömään nauruun, niin että heidän vartalonsa taipuivat aivan kaksinkertoin⁵. Kyllä sen jälkeen Sibeliuksen musiikin ymmärtämisen on edistynyt jättiläisaskelin, ehkei hän sen jälkeen ole säveltänytään mitään niin täysin realistista kuin tämä resitatiivi oli."

Kullervo kuultiin uudelleen kokonaisuudessaan seuraavana päivänä (29.4.), ja sitä seuraavana päivänä Robert Kajanus sisällytti neljännessä osan kansankonsertin ohjelmaan. Joskus kuulee erheellisesti väitettävän, että teos olisi tämän jälkeen Sibeliuksen toimesta poistettu ohjelmistoista kokonaan ja että sitä olisi esitetty vasta Sibeliuksen kuoleman jälkeen. Huhtikuun 1892 esitysten jälkeen Adolf Paul nähtiävästi toimitti partituurin Wieniin ja näytti sitä Felix Weingartnerille. Partituuri palautettiin vasta helmikuussa 1893, juuri ajoissa maaliskuun 6. 8. ja 12. päivien esityksiä varten, jolloin säveltäjä itse johti teoksen kokonaisuudessaan. Kajanus johti neljännessä osan uudelleen – sopivasti isänmaalissaan yhteydessä – Runebergin päivän konsertissa 5. helmikuuta 1905. Saman osan johti Ole Edgren Turussa säveltäjän 90-vuotispäivänä vuonna 1955. Kolmas osa kuultiin Georg Schnéevoigtin johtamana 1.3. 1935, jolloin julkittiin *Kalevalan* julkaisemisen 100-vuotispäivää. Vielä niinkin myöhään kuin 1957 Sibelius orkestroi uudelleen kolmannen osan viimeisen jakson, *Kullervon valitus*, Kim Borgille, joka esitti sen 14.6. samana vuonna Helsingissä järjestetyn Sibeliusviikon aikana.

Vaikka *Kullervo* ei julkaistukaan Sibeliuksen elämäikänä, hänen ei kuitenkaan annettu unohtaa teosta. Jo niin aikai-

sin kuin 1892 hän sovittoi *Kullervon valituksen* yksinlauluksi baritonille ja pianolle (julkaisi kuorjatuna versiona *Sävel-tär*-lehdessä vuonna 1918). Kirjeessään 19.5. 1911 Sibeliuksen ystävää ja suojelijaa Axel Carpelan kehotti häntä palaamaan *Kullervon* pariin: "On käsittämätöntä millainen luomisvoima löytyy *Kalevalasta*. Voisitko ajatella *Kullervon* valmiiksi kirjoittamista!" Vuoden 1913 huhtikuussa päivätyssä kirjeessään tanskalaiselle kriitikolle Gunnar Hauchille Sibelius jopa vihjasi piakkoin julkaisevansa teoksen. Näyttäisi siltä, että näihin aikoihin – karkeasti laskien vuosina 1910–13 – Sibelius oli lähempänä teoksen korjaamista kuin koskaan. Ehkä hieman paradoksaalisesti tämä on juuri se ajanjakso, jolloin hän loi muutamat karuimmista ja voimakkaimmista teoksistaan, kuten *nelljän sinfonian* sekä sävelrunot *Bardin* ja *Luonnottaren*. Ei voi olla miettimättä, kuinka radikaalisti Sibelius olisi muuttanut *Kullervoa*, jos hän olisi tehnyt korjauksia tuona ajanjaksona (joskin muokatessaan vuonna 1911 osia *Musiikista Sanomalehdistön* päivien juhlanäytännön vuodelta 1899, jotka nyttemmin tunnetaan nimellä *Historiallisia kuvia I*, hän teki ainoastaan verraten pieniä muutoksia, ja musiikissa säilyi paljolti alkuperäinen tunnelma). Joka tapauksessa hänellä ei ollut mahdollisuutta muokata *Kullervoa* tällöin, koska ainoa partituuri oli Robert Kajanusin hallussa, joka pitkiä sen palauttamista; partituuria ei löydetty ennen kuin vuoden 1915 lopulla, ja Sibelius luovutti sen Helsingin yliopiston kirjastoon luultavasti 1916/17.

Hieman ennen kuolemaansa vuonna 1919 Carpelan kehotti jälleen Sibeliusia julkaisemaan *Kullervon*. Partituuria tiedusteltiin useasti. Kirjailija Erik Furuhielm viivästytti vuonna 1916 ilmestyneen Sibelius-elämäkerran julkaisemista, kunnes oli nähnyt partituurin, joka tässä vaiheessa oli löytynyt Kajanusin kirjastosta. Myöhemmin Cecil Gray (1930-luvun alussa) ja Olin Downes (v. 1950) kyselivät sitä. Kahdelle viimeksimainitulle luvattiin partituurin jäljennös; tosin Gray ei koskaan saanut kopiota itselleen. Kun Downes pyysi esityslupaa teokselle Polyteknikkojen kuoron Amerikan-kiertueella, Sibelius vastasi hänelle 5. syyskuuta 1950 päivätyssä kirjeessä: "Tunnen yhä syvästi tätä nuoruuden työtäni kohtaan. Ehkä se selittää sen, miksi olen niin vastentahtoinen sallimaan sen esittämistä ulkomailta aikana, joka minusta tuntuu hengeltään olevan hyvin kaukana siitä, mitä *Kullervo* edustaa. Vaikka ymmärrän, että *Kullervolla* on, mahtolli- se heikkouksistaan huolimatta, ainakin omassa tuotannossani

historiallista arvoa, on ole varma, että tämän päivän yleisö osaisi asettaa sitä oikeaan kontekstiin.”

Runsaat yhdeksän kuukautta Sibeliuksen kuoleman jälkeen, Sibelius-viikon aikana 12.6.1958, hänen vävynsä Jussi Jalas johti ensimmäisen kerran 1900-luvulla *Kullervon* kokonaisuudessaan Helsingin kaupunginorkesterin konsertissa kutsuvierasyleisölle ja seuraavana päivänä uudelleen kaikille avoimessa sinfoniakonsertissa. Teoksen tekijänoikeudet siirtyivät Breitkopf & Härtelille vuonna 1961, ja teos julkaistiin 1966, Viktor Halosen vuosina 1932-33 Sibeliukselle toimittamassa muodossa. Tätä kirjoitettaessa (joulukuu 2000) on työn alla *Kullervon* uusi kriittinen laitos (toimittajana Glenda Dawn Goss), joka tulee olemaan osa Breitkopf & Härtelin täydellistä Sibelius-laitosta.⁶

Ennen *Kullervoa* Sibelius oli kirjoittanut ainoastaan kaksi orkesteriteosta: *Alkusoiton e-mollissa* ja *Balettikohautuksen* (jotka ei mahdollisesti tarkoitettu osiksi sinfoniaan, joka ei koskaan valmistunut). Näitä teoksia esitettiin usein Helsingissä, ensin Robert Kajanus ja myöhemmin säveltäjän johtamina. Jo uransa näinkin varhaisessa vaiheessa Sibeliuksella oli taipumusta itsekritiikkiin; kuultuaan *Balettikohautuksen* eräässä Kajanusen johtamassa populaarikonsertissa hän kuvasi sitä seuraavasti: ”Se on aika kiinnostava tutkielma, mutta ei taideteos”. Sibelius toisaalta ei ollut mikään aloitteilija suurten muotojen käsittelyssä. Siinä suuressa määrässä kamarimusiikkia, joka syntyi Sibeliuksen opiskeluvuosien aikana, ei ollut pelkästään muotoharjoituksia ja karakteräärikappaleita, vaan myös viulusonaatteja, jousikvartetteja, lukuisia pianotrioja sekä viisiosainen *pianokvintetti g-mollissa*. Useat näistä teoksista ovat kestoaltan yli puoli tuntia, ja kun niitä tarkastelee kronologisessa järjestyksessä, ne osoittavat Sibeliuksen nopeasti lisääntyvän kunnianhimon ja itseluottamuksen hänen siirtyessään melko klassisia muotoja jäljittelevästä tyylistä kohti rohkeampaa, yksilöllisempää sävelkieltä.

Miksi *Kullervo* sitten teki sellaisen vaikutuksen ja ohjasi ratkaisevasti Sibeliuksen luovan energian kohti orkesterille säveltämistä? Osa *Kullervon* viehätyksestä johtui epäilemättä sen aiheesta ja kalevalaisesta tekstistä. Elias Lönnrotin kokoama, viidestäkymmenestä runosta koostuva *Kalevala* julkaistiin vuonna 1835; tarkistettu versio valmistui 1849. *Kalevala* oli paljon enemmän kuin ainoastaan varhainen julistus suomenkielen käytöstä kirjallisuuden kieleksi: tämän merkittävän teoksen vaikutusta suomalaiseen kulttuuriin – kaikissa

yhteiskuntakerroksissa – ei voi korostaa liikaa. Ei ainoastaan sen aihe: kertomukset mm. maailman luomisesta, mytologisten hahmojen urotoista ja Sammon etsinnästä, vaan myös sen voimalliset alliteraatioiden ja trokeisen runonitman yhtäjaksoisen käytön sävyttämä tyyli (jota Longfellow jäljitteli intiaaniepoksessaan *Laulu Hiawathasta*) veti puoleensa säveltäjiä, maalareita ja muita taiteilijoita. Luomistyössään he ammensivat halukkaasti henkilöhahmoja, tilanteita ja kuvakieltä *Kalevalan* aarrearkusta.

Sibelius oppi arvostamaan *Kalevalan* voimaa vastalekellessään Wienissä vuonna 1891, vaikka oli lukenut sitä koulussa. Hän ei ollut ensimmäinen säveltäjä, joka innoitti siirtä: mm. Robert Kajanus sekä kirjoitti sävelrunon *Aino* kuorolle ja orkesterille (v. 1885) että sävelsi myös orkesteriteoksen *Kullervon surumarssi* (v. 1880). Sen jälkeen kun Sibelius oli löytänyt *Kalevalan*, se oli hänelle ehtymätön innoituksen lähde koko hänen uransa ajan pianoteoksista (*Kyllikki*) ja *a cappella* kuorolauluista (*Terve, kuu ja Venematka*) suuriin orkesteriteoksiin kuten *Tuonelan joutsen*, *Pohjolan tytär* ja *Luonnotar*.

Ensimmäisenä suurena orkesteriteoksena *Kullervo* merkitsi selkeästi ratkaisevaa käännekohtaa Sibeliuksen uralla. Tämän jälkeen hän keskittyi ensisijaisesti orkesterimusiikkiin, vaikka on pidettävä mielessä, ettei se koskaan ollut hänelle ainoa musiikillinen ilmaisun väylä, mutta kylläkin tärkein laulu-, kamarimusiikki- ja soitinteenosten säveltämisen rinnalla. Kun otetaan huomioon Sibeliuksen ulkoiset olosuhteet, kuten opiskelu Berliinissä ja Wienissä ja musiikkolokoiden sekä kriitikoiden luoma kiistaton paine, on erittäin mahdollista – vaikka *Kullervo* olisi osoittautunut täydelliseksi epäonnistumiseksi – että Sibelius olisi jatkanut säveltämistä orkesterille. Mutta *Kullervo* ei epäonnistunut, ja myöhemmin Kajanus tilasi Sibeliukselta uuden teoksen, josta tuli *Satu*. *Kullervon* menestyksellä oli myös henkilökohtaisesti suuri merkitys Sibeliukselle, sillä se tasotti tietä avioitumiselle Aino Järnefeltin kanssa. Aino, jonka kanssa Sibelius oli ollut kihloissa kesästä 1890 lähtien, tuli vaikutusvaltaisesta suomenmielisestä perheestä: hänen isänsä oli kenraali [August] Alexander Järnefelt, ja hänen veljiään olivat maalarit Eero, säveltäjä ja kapellimestari Armas ja näytelmäkirjailija Arvid Järnefelt. Sibeliusta oli aluksi pidetty jossain määrin sopimattomana puolisona Ainolle, mutta *Kullervon* menestys häivytti perheen epäilyt siinä määrin, että häät voitiin pitää 10.6. 1892.

Kullervo edustaa merkittävää kehitystä Sibeliuksen sävellystyössä; verrattuna *Alkuoitoon* ja *Balettikultaukseen*, orkesterin käsittely on paljon varmempaa ja temaattinen materiaali muistettavampaa ja johdonmukaisempaa. Tapa, jolla säveltäjä yhdistää, paitsi osien sisäiset, myös osien väliset teemat ja motiivit, viitoittaa tietä hänen kypsän luomiskautensa sävelkieleen. Sitä leimaa tiuhaan kudottu sisäisten suhteiden ja keskinäisten riippuvuuksien verkko, jossa ”syvälinen logiikka loi sisäisen yhteyden kaikkien motiivien välille”, kuten Sibelius sitä kuvaili usein siteeratussa keskustelussa Mahlerin kanssa vuodelta 1907.

Kalevalassa Kullervo on traaginen ja epäonninen hahmo. Jo ennen hänen syntymäänsä hänen setänsä Untamo hyökkää hänen sukuaan vastaan tappaen oletettavasti kaikki paitsi Kullervon raskaana olevan äidin. Nuori Kullervo janooa kosta, mutta hänen yrityksensä vastustaa Untamo johtavat ainoastaan siihen, että hänet myydään orjaksi seppä Ilmariselle. Hänet pannaan karjapaimeneksi, mutta sekaannuttuaan Ilmarisen vaimon kuolemaan hän karkaa ja löytää uudelleen vanhempansa. Kullervon yritykset tehdä töitä vanhemmilleen epäonnistuvat, ja niin hänet lähetetään maksamaan veroja. Kotimatallaan hän tapaa ja turmelee nuoren tytön; tyttö osoittautuu hänen kauan kateissa olleeksi sisokseen. Kullervon äidin onnistuu estää Kullervon itsemurha, sen sijaan Kullervo käy taisteluun setänsä vastaan; Ukko Ylijumalan luovuttamalla loistavalla uudella miekalla hän teurastaa Untamon koto heimon. Kun hän palaa kotiin, hän löytää perheensä kuolleen. Vaeltaessaan epätoivoissaan metsässä hän tulee paikalle, jossa turmeli siskonsa; syyllisyyden musertamana hän heittäytyy omaan miekkaansa.

Sibeliuksen *Kullervo* alkaa orkesterin soittamalla, soinaattimuotoon kirjoitetulla *Johdannolla*. Osan pääsävellajia, e-mollia, Sibelius käytti myös *ensimmäisessä sinfoniassaan* (1899, tarkistettu versio 1900). Avausteemassa, joka on kuultavissa myös finaalin lopussa, on brucknermaista sula-vuutta; Sibelius oli kuullut Brucknerin *kolmannen sinfonian* Wienissä. Sibeliuksen elämänsä aikana kirjoittanut Erik Tawaststjerna on myös huomauttanut melodisen muodon yhtäläisyyksistä kansanlaulun *Niin minä, neitonen, sinulle laulan* kanssa. Kokonaisuutena tarkasteltuna orkesterille kirjoitetut osuudet edustavat tyypillistä Sibeliuksen orkesterimusiikkia 1890-luvun alusta. Triolit ja pizzicatokuviot ovat tyypillisiä varhaiselle Sibeliukselle. Niitä käytetäänkin usein tässä ensimmäisessä osassa.

Ainoastaan satunnaisesti – kuten kehittely-osan riskeille alttuissa, oboelle kirjoitettussa sekstolikohdassa – saattaa tulla mieleen, että Sibeliuksen musiikillinen mielikuvitus ylitti sen tason, jolla hänen soittajansa luultavasti olivat.

Sibelius ei pyri musiikillaan seuraamaan *Kalevalan* kertomusta ensimmäisessä eikä toisessa, hitaassa osassa *Kullervon nuoruus*. Erik Tawaststjerna mukaan säveltäjä nimitti rindomutoistoista toista osaa kehtolauluksi muunnellineen, joiden tunnevoima kasvaa loppua kohden. Useat osan teemaattisista ideoista muistuttavat runonlaulun tyyliä, ja nämä teemat luovat kontrastin puutarailuunteisten teemojen kanssa.

Laajassa kolmannessa osassa, *Kullervo ja hänen sisarensa*, joka on kestoaltaan pidempi kuin koko *seitsemäs sinfonia*, Sibelius liittää mukaan kaksi solistia sekä mieskuoron. Ensimmäinen jakso osasta on kirjoitettu 5/4-osarytmisissä; rytmi, jota usein tavataan perinteisessä runonlaulannassa. Orkesterin soittaman johdantojakson jälkeen kuoro, usein unisonona, kertoo Kullervon matkasta reessä: ”Rekehensä reutoaikse, / kohennaise korjahansa; / Alkoi kulkea kotihin, / matkata omille maille.” Sibelius palasi tähän vakaaseen, arkaaiseen sävellystyyliin 10 vuotta myöhemmin toisessa kuorolle *Kalevalan* tekstiin kirjoitetussa teoksessaan, *Tulen synty*. Tässä teoksessa orkesterilla on pääasiassa tukeva, säestävä rooli (kuten monissa Sibeliuksen myöhemmissä kantateissa), mutta *Kullervossa* orkesterilla on paljon merkittävämpi rooli sekä teemojen esittelijänä että rytminen liikkeen säilyttäjänä. Baritonit ja mezzosopraanosolistit esittävät sarjan lyhyitä dialogeja Kullervon ja niiden neitojen välillä, joita hän tapaa matkoillaan ja yrittää vietiellä. Kolmannen neidon kohdalla hän vihdoin onnistuu yrityksessään ja houkuttelee hänet rekeensä, minkä jälkeen orkesteri kuvaa varsinaisen viettelykohtauksen. Sitten paljastuu totuus: neito on Kullervon kauan kadoksissa ollut sisar. Tämä laulaa kiihkeän draamattisen resitatiivisoolon, jossa kertoo siihenastisen elämänsä vaiheista, kun hän vuosi-aikaisemmin eksiyi marjankeruumatallaan metsään (*Kalevalan* tekstissä kerrotaan hänen hukuttautumisestaan, mutta tätä ei musiikissa kuvailta). Pitkän, kestoaltaan täsmällisesti määrätyn tauon jälkeen Kullervo, katumuksen täyttämänä, päättää osan valituksen, jota säestää orkesterin vasaraniskua muistuttavat soinnut – ehkä varhaisena edeltäjänä niille harvakseltaan putoaville soitin-iskuille, jotka päättävät *viidennen sinfonian*.

Neljäs osa, joka on jälleen kirjoitettu pelkästään orkesterille, on eloisa scherzo otsikolla *Kullervon sotaanlähtö*. Kuten kahdessa ensimmäisessä osassa, Sibelius ei tässäkään osassa yrittä seurata musiikissaan *Kalevalan* tarinaa yksityiskohtaisesti, vaikka musiikillisessa kudelmassa onkin mukana joitakin soitaisa fanfaareita. Myös viimeiset tahdit voisi tulkita Kullervon voiton kuvaamiseksi, kun hän tuhoaa Untamon suvon. Huolimatta tempomerkinnästä *alla marcia* tämä eloisa, värikkäästi orkestroitu osa on täynnä vaikeaselkoisia rytmejä ja synkopointia.

Viides osa, *Kullervon kuolema*, on kirjoitettu kuorolle ja orkesterille. Tässä osassa teemaattiset kaitut teoksen aikaisemmista osista, varsinkin ensimmäisestä, ovat selvimmän kuuluvissa. Tässä osassa on hellittämätöntä kiihkoa ja kasvavaa voimaa, jolle ei löydy vertaa Sibeliuksen teoksissa ja jotka tekevät valtavan vaikutuksen. Sibelius erottaa viimeisen kohtauksen (jossa Kullervo asettaa miekkansa maahan ja lävistää itsensä) edeltävästä musiikista pitkällä tauolla: tarkkaan määritelty pituus on neljännesnuottia vaille neljä kokonaista tahtia. Psykologisesti tämä tauko, joka melkein katkaisee osan kahtia, tulee hetkellä, jolloin Kullervon päätös tappaa itsensä muuttuu peruuttamattomaksi (usein kapellimestarit jättävät tauon lyhyeksi, mutta tässä levytyksessä tauko on juuri sen pituinen, miksi Sibelius sen kirjoitti⁷). Taukoa seuraava, itsemurhasta kertova kuorokohtaus on sävelkieleltään erittäin intensiivinen. Tätä seuraa rauhallisempi instrumentaalijaks, jota voisi luonnehtia retrospektiiviseksi, melkein kaihoisaksi luonteeltaan, ennen kohtalokasta, mutta kuitenkin majesteettista loppuodaa.

On mukaisaa, haluaako *Kullervon* luokitella sinfoniaksi vai ei. Ainakin yksi ensiesityksestä peräisin oleva esittelyteksti luonnehti teosta 'sinfoniseksi runoksi solisteille, mieskuorolle ja orkesterille' ja myös kuoro-osuuksien sanat on otsikoitu 'Kullervo, sinfoninen runo'. Toisaalta luonnehdintaa 'sinfoninen runo' ei löydy alkuperäisestä partituurista, ja Sibelius itse luonnehti teosta sinfoniaksi sekä sävellystyön aikana että sen jälkeen. Lauluosuuksien sisällyttäminen teokseen, *Kalevalan* teksti sekä läpisävellytetyt kuoro-osuukset mukana ovat kaikki seikkoja, jotka saattoivat vaikuttaa siihen, että Sibelius kavahti termiä 'sinfonia'. Tämä teos osui epäilyksettä suomalaisen kulttuurin ytimeen yhdistämällä omaperäisellä ja uutta luovalla tavalla *Kalevalan* mytologian ja suuren sinfonisen tradition, joka tiivistyi Ludwig van Beetho-

venin *yhdeksännessä sinfoniassa*. Kuten huomattava kriitikko Karl Flodin toteoi arvostelussaan: "Jean Sibeliuksella on oma sävelensä... ja siitä hän luo *oman* musiikkinsa ja *meidän* musiikkimme."

© Andrew Barnett 2000

¹ Itse asiassa, kuten Sibelius hyvin itse tiesi, "Sibelius" on latinalaistettu versio vanhasta ruotsinkielisestä nimestä "Sibbe", joka oli lapinjärveläisen maailan nimi.

² Ernst Röllig, joka soitti Kajanuksen orkesterissa Helsingissä viulua vuosina 1882-84 ja alttoviulua vuosina 1884-1906, oli puhtaaksikirjoittajien esimies: Sibelius ei itse kirjoittanut stemmoja.

³ Emmy Achte esiintyi myös Sibeliuksen ainoan valmisteuneen oopperan, *Neito Tornista*, kantaesityksessä. Sibeliuksen sävelruno *Luonnotar* puolestaan on omistettu hänen tyttärelleen Aino Acktelle [Achté].

⁴ 12 viulua. 1 alttoviulu. 3 selloa, 3 kontrabassoa, 3 huilua, 2 klarinetiä (yksi viulisteista soitti klarinetistimena), 2 oboeta, 2 fagottia, 4 käyrätorvea, 2 trumpettiä, 2 pasuunaa ja lyömäsoittaja – kokonaismäärästä puuttuu yksi soittaja! Kantaesityksestä säilyneiden jousistimien lukumäärä (3 ensiviulua, 3 kakkosviulua, 2 alttoviulua, 2 selloa, 2 kontrabassoa) viittaaav toisaalta siihen, että enemmän kuin yksi alttoviulisti oli läsnä, mutta kertovat toisaalta myös sen, että jousisektiot olivat hyvin vaatimattomat kooltaan.

⁵ *Kullervon* kertomuksen mytologinen tausta oli luonnollisesti tuntematon saksalaisille orkesterimuusikoille.

⁶ Lisätietoa *Kullervon* esityshistoriasta löytyy Glenda Dawn Gossin kirjoituksesta "Sibelius's *Kullervo* after 1892" joka on julkaistu teoksessa *Hundra vägar har min tanke* – Juhlakirja Fabian Dahlströmille, (WSOY, Helsinki 2000).

⁷ Useat pienet virheet käytettävissä olevassa partituurissa on tässä levytyksessä korjattu alkuperäisen käsikirjoituksen mukaisesti.

Kirjoittaja haluaa kiittää Fabian Dahlströmiä ja Glenda Dawn Gossia heidän korvaamattomasta avustaan ja neuvoistaan tämän tekstin valmistellessa

Valikoima kirjallisuutta: ks. s. 35

Lilli Paasikivi on opiskellut laulua Tukholman musiikki-
korkeakoulussa (prof. Solwig Grippe), Lontoon Royal
College of Music:ssä (prof. Neil Mackie) sekä Dame Janet
Bakerin yksityisoppiilana. Paasikivi on saanut useita stipen-
dejä Suomessa sekä Ruotsin Kungliga Musikaliska Akade-
miltä, joka on palkinnut Paasikiven myös kunniajoutunagilla.
Vuonna 1990 Paasikivelle jaennettiin ensimmäisenä laulajana
Queen Elizabeth the Queen Mother -stipendi, jonka hän sai

jälleen vuonna 1992. Lappeenrannan laulukilpailuissa 1992 hän sijoittui toiseksi ja jakoi vuonna 1994 kansainvälisen Mirjam Helin -laulukilpailun 2. sijan. Lilli Paasikivi oli Lahden kaupunginorkesterin Nuori solisti 1992-93. Suomen Oopperaliitto nimesi hänet 1997 Vuoden oopperasolistiksi ja samana vuonna Yleisradio kutsui hänet "Artist in residence" -tehtävään. Syksystä 1998 hänet kiinnitettiin Suomen Kansallisoopperan solistikuntaan. Suomalaisen orkesterien lisäksi hän on vierailut mm. Birminghamin sinfoniaorkesterin ja Münchener Kammerensemblen solistina. Paasikivi on vierailut solistina Savonlinnan oopperajuhlilla sekä Norrlannin, Malmön ja Tampereen oopperassa.

Baritoni **Raimo Laukka** opiskeli Sibelius-Akatemiassa vuosina 1983-88. Hän on voittanut useita kotimaisia laulukilpailuja, mm. Lappeenrannassa 1987, ja Wienin kansainvälisessä Belvedere-kilpailussa 1988 hän sijoittui finaaliin. Seuraavana vuonna hänet kiinnitettiin Suomen Kansallisoopperan solistiksi. Hän on laulanut useissa Euroopan merkittävissä oopperataloissa, kuten Bonnissa, Strassburgissa, Berliinissä sekä Savonlinnan Oopperajuhlilla, jossa hän 1996 saavutti loistavan menestyksen *Carmenin* Escamilloina. Hänen muita roolejaan ovat olleet mm. Figaro *Sevillin parturissa*, *Figaron häiden* kreivi, *Eugen Oneginin* nimiosa, *Don Carlos Kohalon voimassa* ja *Wolfram Tannhäuserissa*. Daniel Barenboim kiinnitti Raimo Laukan Berliinin Valtionoopperaan kaudelle 1998/99 *Mestari-laula*juen uuteen produktion Kothernin rooliin. Oopperaroolien ohessa Laukan ohjelmistoon kuuluvat liedit ja oratoriot, ja hän on konserttoinut Euroopassa ja Yhdysvalloissa mm. kapellimestarien Gennadi Rozhdvenski, Leif Segerstam ja Neeme Järvi kanssa.

Ylioppilaskunnan Laulajat (YL) perustettiin vuonna 1883 ja se on Suomen vanhin suomenkielinen kuoro. Kuoro on saavuttanut maailmanmaineensa lukemattomilla ulkomaankiertueillaan ja useilla levytyksillään. Ensimmäisen pitkän kiertueensa Eurooppaan kuoro teki jo vuonna 1930. Monien Euroopan-matkojensa lisäksi YL on tehnyt seitsemän pitkäaikaista Pohjois-Amerikan kiertuetta sekä kaksi Kaukoiden-matkaa. YL:n ohjelmisto kattaa teoksia keskiajalta aina kantaesityksiin asti ja kuoro poikkeaa mielusti myös kevyen musiikin maisemissa. Koko olemassaolonsa ajan YL on työskennellyt tunnetuimpien suomalaissäveltäjien kanssa Sibeliukselta

alkaan. Jo kuoron ensimmäisen johtajan, P.J. Hannikaisen kaudesta lähtien kuoron johtajina ovat olleet maan parhaat voimat kuten Heikki Klemetti, Selim Palmgren, Martti Turunen, Ensti Pohjola, Heikki Peltola ja vuodesta 1980 Matti Hyökki.

Lahden kaupunginorkesteri (Sinfonia Lahti) toimii maaliskuussa 2000 avatussa Sibeliusalustassa, jonka ovat suunnitelleet arkkitehdit Kimmo Lintula ja Hannu Tikka. Akustiikan on suunnitellut kansainvälisesti tunnustettu Artec Consultants Inc. New Yorkista. Orkesteri levyttää säännöllisesti suomalaisten säveltäjien teoksia. Joonas Kokkonen koko orkesteriohjelmisto tallioitiin 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 Disquen* (1993) sekä Cannes Classical Awardin (1997). Sibeliuksen *Viulukonserton* alkuperäisen 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 ihmemia* (1998) ovat ylänneet kultalevyyn. Useat orkesterin levytyksistä ovat olleet "Vuoden levyjä". Orkesteri konsertoit 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 virinneeseen musiikinystävien "jouhi-orkesteri"-toimintaan. Monien eri vaiheiden ja sotavuosien jälkeen Lahden kaupunginvaltuusto päätti 1949 kunnallistaa silloisen Lahden Orkesteriyhdistyksen ylläpitämän orkesterin. Orkesterin nykyinen taiteellinen johtaja Osmo Vänkä on nostanut sen yhdeksi Pohjoismaiden merkittävimmistä.

Osmo Vänkän (s. 1953) musiikillinen ammattiura alkoi klarinetistina, ja hän toimi useita vuosia mm. Helsingin kaupunginorkesterin klarinetiryhmän varajäsenenä johtajana. Opiskeltuaan orkesterijohtoa 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 Glasgowissa toimivan BBC Scottish Symphony Orchestran ylikla-

pellimestari. Hän on työskennellyt ylikapellimestarina myös Tapiola Sinfonietta ja Islannin sinfoniaorkesterissa.

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



Osmo Vänskä

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

„M^an tuschelte über einen Mann, dessen Name ich nie zuvor gehört hatte – ein Name, der, so war man sich einig, ausländisch klang. ‚Jean‘ – nun, das war Französisch. Und ‚Sibelius‘ – was konnte das sein? Die Endung war Lateinisch; auch der Anfang hatte nichts Finnisches an sich, sofern er sich nicht von ‚Sipilä‘¹ ableitete. Wie auch immer – wir fanden heraus, daß der Kamerad ein Finne war; in Hämeenlinna war er auf die Welt gekommen.“ Das sind die Worte von Jukka Rautio, einem Mitglied des Chores, der an der Uraufführung von Sibelius' *Kullervo* im Großen Saal der Universität von Helsinki am 28. April 1892 beteiligt war. Mit diesem fünfsätzigen Werk gelang Sibelius der definitive Durchbruch als Orchesterkomponist.

Allem Anschein nach nahm Sibelius die Arbeit an *Kullervo* im Frühjahr 1891 in Wien auf. Seiner Verlobten Aino Järnefelt schrieb er am 20. April: „All meine Stimmungen kommen aus dem *Kalevala* – meine Symphonie nimmt jetzt deutlichere Gestalt an“, und er zitiert einen Gedanken (noch im 6/4-Takt und in F-Dur), aus dem das Hauptthema des ersten Satzes von *Kullervo* wurde. Auch Robert Fuchs zeigte er seine Skizzen, der offenbar positiv reagierte. Nach seiner Heimkehr nach Finnland im Juni 1891 setzte Sibelius seine Arbeit an diesem Werk fort. Damals befand er sich in Loviisa [Schwedisch: Lovisa], östlich von Helsinki (wo er als Kind idyllische Sommer bei seiner Großmutter väterlicherseits und seiner Tante Evelina verbracht hatte), auch wenn er einige Zeit mit den Järnefelts in ihrem Sommerhaus in Tottisalmi [Tottesund] bei Vaasa [Vasa] und mit Martin Wegelius in Tammisaari (Ekenäs) an der Südküste verbrachte. Zu jener Zeit hielt sich die karelische Runensängerin Larin Paraske im zwischen Loviisa und Helsinki gelegenen Porvoo [Borgå] auf, wo ihr eifriger Förderer Pastor Adolf Neovius einige ihrer Lieder notierte, um sie zu veröffentlichen. Sibelius reiste nach Porvoo, um sie zu treffen; ihr umfangreiches Repertoire an Gesängen machte großen Eindruck auf ihn. Der spätere Professor für Ästhetik und zeitgenössische Literatur Yrjö Hirn (1870-1952) war bei diesem Treffen anwesend und beschrieb es folgendermaßen: „Ich reiste mit Jean Sibelius von Loviisa aus los. Damals war sein Kopf voller Ideen, die im folgenden Jahr in *Kullervo* kulminieren sollten, und er wollte unbedingt hören, wie die karelischen Runenweisen klangen, wenn sie authentisch gesungen würden. Natürlich war ich

glücklich, dabei zu sein, als sie sich begegneten – er hörte ihr sehr aufmerksam zu und machte sich Notizen über ihre Flexionen und Rhythmen.“ Zahlreiche Themen und Motive in *Kullervo* zeigen den Einfluß von Runenmelodien, obschon sie nicht direkt zitiert werden. Wie Sibelius an Aino schrieb: „Ich sehe die rein finnischen Elemente der Musik weniger originalgetreu als früher, aber vermutlich wahrheitsgemäßer.“ Diese Bemerkung enthält viel von Sibelius' Einstellung zur finnischen Volksmusik, sowohl zum damaligen Zeitpunkt wie auch später in seiner Entwicklung.

Ende Januar 1892 zog Sibelius von Loviisa nach Helsinki um. Damals gab es, daran sei erinnert, eine Periode des Widerstreits zwischen finnischen und schwedischen Splittergruppen innerhalb der finnischen Gesellschaft; Sibelius verbrachte seine Zeit zusehends mit Robert Kajanus und anderen Förderern der finnischen Sache, auch wenn dies bedeutete, daß die Beziehung zu seinem Mentor Martin Wegelius, der der schwedischen Sprache und Kultur zuneigte, ein wenig kühler wurde. Die letzten Arbeitsschritte an *Kullervo* fanden in einiger Eile statt. Noch im November 1891 erwog er die Verwendung eines Erzählers; erst im März 1892 beschloß er, die Chorpasagen für Männerchor (und nicht für gemischten Chor) zu setzen. In den letzten Wochen vor der Uraufführung arbeiteten die Kopisten unter der Leitung von Ernst Röllig² unermüdlich an der Vervielfältigung der Stimmen. Jukka Rautio fährt fort: „Es waren nur noch wenige Tage bis zum Konzert. Wir bezweifelten, daß wir unsere Stimmen rechtzeitig einstudieren konnten. Unser Chorleiter aber beruhigte uns und sagte, daß der junge Komponist selber kommen und mit uns proben werde. Das steigerte unsere Selbstachtung. Und er kam. Seine Augen glühten! Das war das Feuer der Inspiration, von dem der Dichter spricht. Und er sprach Finnisch! Er war höflich; er nannte uns ‚Herren‘, obwohl wir nur angehende Pfarrbeamte waren.“ In der Tat mußte Sibelius bei den Proben mehrere Sprachen sprechen: Finnisch und Schwedisch mit dem Chor sowie Deutsch mit dem Orchester, da viele der Orchestermusiker aus Deutschland kamen.

Die Solisten der Uraufführung waren Emmy Achté (1850-1924)³ und Abraham Ojanperä (1856-1916). Das Orchester der Philharmonischen Gesellschaft zählte damals nur 38 feste Mitglieder⁴; für eine solche Aufführung mußte es Aushilfsmusiker anheuern. Der rund 40köpfige Männerchor rekrutierte sich aus dem Studentenchor der Küster- und Orgel-

schule in Helsinki sowie dem Universitätschor.

Das Konzert war augenscheinlich ein großer Erfolg. Der Saal war ausverkauft; die Aufführung wurde von dem Komponisten und Pädagogen Axel Törnudd als „ein Vulkanausbruch“ bezeichnet. Den ganzen Monat schon waren im Vorfeld Informationen über das Werk durch die Zeitungen gegangen; am Konzerttag schrieb Oskar Merikanto in *Päivälehti*: „Wir hielten [diese Melodien] für unsere eigenen, obwohl wir sie nie zuvor gehört hatten“ – eine Ansicht, die Juho Ranta, ein anderes Chormitglied, teilte: „Wenngleich ich in der Musik keinerlei Fragmente bekannter Stücke hörte, so klang sie doch, als ob ich sie schon lange Zeit kannte und früher gehört hatte. Es war *finnische Musik*.“ Wie dem auch sei – die Uraufführung eines derart langen, kühnen und komplizierten Werkes wie *Kullervo* hat die Menschen ebenso verschreckt wie beeindruckt. Selbst einige der Kritiker – u.a. Leonard Salin im *Hufvudstadsbladet* – waren verblüfft. Auch die Musiker scheinen Zweifel gehegt zu haben. In den Worten von Emmy Achté: „Ich werde die erste Orchesterprobe nie vergessen; nachdem ich mein erstes Rezitativ gesungen hatte, krümmten sich einige Orchestermitglieder vor unbändigem Lachen⁵. In der Tat ist das Verständnis für Sibelius' Musik in großem Maße fortgeschritten, selbst wenn er vielleicht nie wieder etwas so gänzlich Realistisches wie dieses Rezitativ komponiert hat.“

Am nächsten Tag (dem 29.) hörte man *Kullervo* nochmals in voller Länge; am darauffolgenden Tag führte Robert Kajanus den vierten Satz in einem Volkskonzert auf. Bisweilen wird fälschlicherweise behauptet, Sibelius habe das Werk dann gänzlich zurückgezogen, und daß vor seinem Tod keine weitere Aufführung stattgefunden habe. Nach den Aufführungen im April 1892 scheint die Partitur von Adolf Paul nach Wien gebracht worden zu sein, wo er sie Felix Weingartner zeigte. Erst im Februar 1893 kehrte sie zurück, gerade rechtzeitig für drei weitere Gesamtaufführungen unter der Leitung des Komponisten am 6., 8. und 12. März. Kajanus dirigierte den vierten Satz nochmals – passenderweise im Rahmen eines patriotischen Konzerts – am 5. Februar 1905 (Runeberg-Tag); Ole Edgren leitete denselben Satz bei einem Konzert anläßlich des 90. Geburtstags des Komponisten im Jahr 1955 in Turku. Der dritte Satz war währenddessen von Georg Schneévoigt am 1. März 1935 als Teil der Feiern zum 100. Jahrestag der Veröffentlichung des *Kalevala* geleitet

worden; noch 1957 revidierte Sibelius die Orchestration des Schlußabschnittes dieses Satzes, *Kullervos Wehruf*, für Kim Borg, der es am 14. Juni dieses Jahres bei der Sibelius-Woche in Helsinki aufführte.

Obwohl *Kullervo* nicht zu Sibelius' Lebzeiten veröffentlicht wurde, hat er die Partitur sicher nicht vergessen. Bereits 1892 arrangierte er *Kullervos Wehruf* als Lied für Bariton und Klavier (dies wurde in revidierter Form 1918 in der Zeitschrift *Sävelähtä* veröffentlicht). Sein Freund und Förderer Axel Carpelan drängte ihn 1911 dazu, sich wieder damit zu beschäftigen. Am 19. Mai schrieb er: „Es ist erstaunlich, welche inspirierenden Kräfte dieses *Kalevala* besitzt – wie übrigens steht es um die Fertigstellung von *Kullervo*?“ In einem Brief an den dänischen Kritiker Gunnar Hauch (20. April 1913) ging Sibelius so weit, eine baldige Veröffentlichung anzudeuten. Allem Anschein nach war er in diesen Jahren – ungefähr zwischen 1910 und 1913 – der Revision von *Kullervo* am nächsten. Es mag paradox erscheinen, daß er zu genau dieser Zeit einige seiner herbsten und kraftvollsten Kompositionen schuf – Werke wie die *Vierte Symphonie*, *Der Barde* und *Luonnotar*. Es bleibt eine offene Frage, wie radikal Sibelius *Kullervo* überarbeitet hätte, wäre es während dieser Jahre revidiert worden (obgleich er im Fall der *Musik zu den Pressefeiern* aus dem Jahr 1899, von der 1911 einige Sätze als erste Gruppe der *Scènes historiques* revidiert wurden, nur relativ geringfügige Angleichungen machte, so daß die Musik einen großen Teil ihrer originalen Atmosphäre beibehielt). Jedenfalls hatte er damals keine Gelegenheit, sich *Kullervo* zuzuwenden, da sich die einzige Partitur in den Händen von Robert Kajanus befand, der sich als säumiger Entleiher erwies. Erst Ende 1915 wurde sie gefunden und wahrscheinlich 1916/17 von Sibelius der Universitätsbibliothek in Helsinki anvertraut.

Kurz vor seinem Tod im Jahr 1917 trieb Carpelan Sibelius erneut an, *Kullervo* zu veröffentlichen; außerdem gab es verschiedene Anfragen von Autoren wie Erik Furuhjelm (der die Veröffentlichung seiner Sibelius-Biographie [1916] hinausgeschob, um die Partitur, die in Kajanus' Privatbibliothek gefunden worden war, einsehen zu können), später von Cecil Gray (in den frühen 1930ern) und Olin Downes (1950), die beide die Erlaubnis erhielten, eine Kopie der Partitur zu bekommen (auch wenn Gray tatsächlich nie eine solche erhielt). Als Downes eine Aufführungserlaubnis für Amerika erbat,

wodurch die Polytechnische Chor Helsinki eine Tournee machen wollte, antwortete Sibelius dies (5. September 1950): „Ich habe immer noch tiefe Empfindungen für dieses jugendliche Werk. Vielleicht ist das der Grund dafür, daß ich es nicht im Ausland aufgeführt wissen möchte in einer Zeit, die mir so weit entfernt erscheint von dem Geist, den *Kullervo* repräsentiert. Obwohl ich einsehe, daß *Kullervo* selbst mit seinen möglichen Schwächen einen historischen Wert zumindest für mein eigenes Schaffen hat, so bin ich doch nicht sicher, ob das heutige Publikum in der Lage ist, es in die richtige Perspektive zu rücken.“

Gut neun Monate nach Sibelius' Tod leitete sein Schwiegersohn Jussi Jalas die erste Gesamtaufführung des 20. Jahrhunderts von *Kullervo* mit dem Philharmonischen Orchester Helsinki – vor einem geladenen Publikum am 12. Juni 1958 und am folgenden Tag bei einem öffentlichen Konzert während der Sibelius-Woche. Das Copyright ging 1961 an Breitkopf & Härtel; die Partitur erschien 1966 in einer Ausgabe, die auf einer Abschrift basierte, welche Viktor Halonen 1932/33 für Sibelius angefertigt hatte. Zum Zeitpunkt dieser Niederschrift (Dezember 2000) ist eine neue kritische Edition in Vorbereitung, die im Rahmen der Sibelius-Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel von Glenda Dawn Goss bearbeitet wird.

Vor *Kullervo* hatte Sibelius nur zwei Orchesterstücke geschrieben – eine *Ouvertüre in E-Dur* und die *Ballettszene* (auch wenn dies möglicherweise Sätze einer unvollendeten Symphonie sind); beide waren mehrfach von Robert Kajanus und später auch vom Komponisten in Helsinki dirigiert worden. Bereits in dieser frühen Phase seiner Entwicklung neigte Sibelius zu Selbstkritik: Nachdem er die *Ballettszene* bei einer von Kajanus' populären Konzerten gehört hatte, nannte er sie „eine recht interessante Studie, aber kein Kunstwerk“. Andererseits war er mitmitten ein Anfänger im Umgang mit größeren Formen. Unter den zahlreichen Kammermusikwerken seiner Studentenjahre finden wir nicht nur formale Übungen und Charakterstücke, sondern auch Violinsonaten, Streichquartette, verschiedene Klaviertrios und das fünfsätziges *Klavierquintett in g-moll*. Die Aufführungsdauer dieser Werke beträgt zum Teil mehr als eine halbe Stunde: betrachtet man sie in der Folge ihrer Entstehung, dann kann man Sibelius' schnell wachsenden Ehrgeiz und sein Selbstvertrauen an der Art erkennen, wie er sich von relativ traditionellen klassischen Formen zu einem mutigeren, individuelleren Stil fortbewegte.

Warum dann hatte *Kullervo* einen solchen Einfluß, daß es Sibelius' Schaffenskraft nachhaltig in Richtung des Orchesters lenkte? Ein Teil seiner Wirkung beruhte zweifellos auf seinem Gegenstand und dem Text des *Kalevala*. Das *Kalevala*, das finnische Nationalepos in fünfzig „runos“ („Gedichten“), war von Elias Lönnrot, einem Arzt, aus Volksliedern zusammengetragen und 1835 veröffentlicht worden; 1849 folgte eine überarbeitete Ausgabe. Das *Kalevala* war weit mehr als nur ein früher Beleg für den Gebrauch von Finnisch als Literatursprache: es fällt in der Tat schwer, den Einfluß dieses bemerkenswerten Werkes auf die finnische Kultur quer durch alle Schichten zu überschätzen. Nicht nur sein Inhalt – der verschiedene Erzählungen wie die Erschaffung der Welt, die Taten verschiedener mythologischer Helden und die Suche nach dem „Sampo“ (eine Art Talisman) miteinander verknüpft, um mit einer Andeutung von Christentum zu schließen –, sondern auch sein Stil, seine kraftvollen Alliterationen und das insistente trochäische Metrum (das Longfellow in seinem *Song of Hiawatha* nachbildete) wirkte wie ein Magnet auf Komponisten, Maler und andere Künstler, die sich nur zu gern seiner reichen Schatztruhe an Charakteren, Situationen und Bildern bedienten.

Sibelius – der das *Kalevala* zwar in der Schule gelesen hatte, seine Bedeutung aber so richtig erst 1891, während seiner Wiener Zeit, schätzen lernte – war nicht der erste Komponist, der davon Gebrauch machte: Robert Kajanus beispielsweise hatte nicht nur 1885 eine Symphonische Dichtung für Chor und Orchester namens *Aino* komponiert, sondern hatte 1880 sogar ein Orchesterwerk mit dem Titel *Kullervos Trauermarsch* geschrieben. Einmal entdeckt, entwickelte sich das *Kalevala* für Sibelius zu einer dauerhaften, unerschöpflichen Inspirationsquelle für Klavierwerke (*Kyllikki*) und a cappella-Chorlieder (*Terve, kuu! [Sei gegrüßt, Mond]* und *Venemätkä [Kahnfahrt]*) bis hin zu orchestralen Meisterwerken wie *Der Schwan von Tuonela*, *Pohjolas Tochter* und *Luonnotar*.

Als sein erstes großes Orchesterwerk markiert *Kullervo* offenkundig einen kritischen Wendepunkt in Sibelius' Entwicklung. Danach bildete die Orchestermusik sein Hauptinteresse, wenigleich betont werden muß, daß sie nie das ausschließliche Gefäß für seinen musikalischen Ausdruck war, sondern eher den *primus inter pares* neben der Vokal- und der Kammermusik bildete. In Anbetracht der äußeren Umstände

seiner Studienzeit in Berlin und Wien sowie des unbestrittenen Drucks, den seine Musikerkollegen und Kritiker ausübten, ist es wahrscheinlich, daß Sibelius selbst im Fall, daß *Kullervo* ein krasser Mißerfolg gewesen wäre, weiterhin für Orchester geschrieben hätte. Aber *Kullervo* fiel nicht durch, und in seinem Gefolge trat Kajanus wegen eines weiteren Orchesterwerks an ihn heran – hieraus sollte *En saga* werden.

Der Erfolg von *Kullervo* hatte auch in privater Hinsicht beträchtliche Auswirkung auf sein Leben, da er ihm den Boden ebnete, Aino Järnefelt zu heiraten, mit der er seit dem Sommer 1890 verlobt war. Aino stammte aus einer einflußreichen finnischsprachigen Familie: Ihr Vater war General [August] Alexander Järnefelt; zu ihren Brüdern gehörten der Maler Eero, der Komponist und Dirigent Armas und der Dramatiker Arvid. Anfänglich war Sibelius als eine etwas unschickliche Partie für Aino angesehen worden, aber der Erfolg von *Kullervo* zerstreute solche Ängste in dem Maße, daß die Hochzeit am 10. Juni 1892 stattfinden konnte.

Kullervo markiert für Sibelius einen großen Schritt nach vorn: Verglichen mit der *Overture* und der *Ballettszene* ist der Orchestersatz erheblich sicherer, während das thematische Material einprägsamer und kohärenter ist. In der Tat deutet die Art, wie er die Themen und Motive nicht nur innerhalb, sondern auch zwischen den Sätzen aufeinander bezieht, deutlich in Richtung der eng vernetzten inneren Verwandtschaften und Abhängigkeiten seines reifen Stils, zu der „tiefen Logik, die eine innere Verbindung zwischen allen Motiven schafft“, wie er selber dies in einem häufig zitierten Gespräch mit Mahler im Jahr 1907 beschrieb.

Im *Kalevala* ist *Kullervo* eine tragische und überaus unglückselige Gestalt. Noch bevor er auf die Welt kommt, greift sein Onkel Untamo seine Sippe an und tötet dabei scheinbar jedermann bis auf Kullervos schwangere Mutter. Der junge Kullervo düstert nach Rache, doch seine Versuche, Untamos Pläne zu vereiteln, führen lediglich dazu, daß er als Sklave an den Schmied Ilmarinen verkauft wird. Er wird als Hirte beschäftigt, doch nachdem er in den Tod von Ilmarinens Gattin verwickelt wird, flieht er und findet seine Eltern wieder. Kullervos Versuche, für seine Eltern zu arbeiten, schlagen fehl, und so schickt man ihn, die Steuern zu zahlen. Auf dem Heimweg trifft und mißbraucht er ein Mädchen, daß sich schließlich als seine verschollene Schwester entpuppt. Seine Mutter redet ihm den Selbstmord aus; stattdessen zieht er in den

Krieg gegen seinen Onkel und metzelt mit seinem herrlichen neuen Schwert, das ihm der Göttervater Ukko gab, den gesamten Stamm Untamos nieder. Bei seiner Heimkehr aber findet er seine Familie tot. Als er den Wald durchstreift, stößt er auf die Stelle, wo er seine Schwester vergewaltigte; von Schuld übermannt, stürzt er sich in sein Schwert.

Sibelius' *Kullervo* beginnt mit einer rein orchestralen Einleitung in Sonatenhauptsatzform; die Haupttonart, e-moll, entspricht derjenigen in Sibelius' erster numerierter Symphonie (1899, rev. 1900). Das Anfangsthema, das am Ende des Finales wiederkehrt, hat Brucknerschen Einschlag (in Wien hatte Sibelius Bruckners *Dritte Symphonie* gehört), obgleich der Sibelius-Biograph Erik Tawaststjerna auf eine Ähnlichkeit in der melodischen Gestalt mit dem finnischen Volkslied *Niin minä, neitonen, sinulle laulan* (Mädchen, wahrlich sing ich für dich) hingewiesen hat. Alles in allem ist der Orchestersatz typisch für Sibelius' Orchestermusik in den frühen 1890ern. Triolenrhythmen und Pizzikatofiguren sind charakteristisch für den frühen Sibelius, und hier verwendet er sie ausgiebig. Nur gelegentlich – wie in den verwegenen exponierten Oboen-Sextolen in der Durchführung – regt sich der Verdacht, daß Sibelius' musikalische Phantasie die Fähigkeiten seiner Spieler überstieg.

Weder im ersten noch im langsamen zweiten Satz, *Kullervos Jugend*, versucht Sibelius, dem Handlungsstrang der *Kalevala*-Erzählung zu folgen. Tatsächlich, so Erik Tawaststjerna, nannte Sibelius diesen Satz in Rondoform ein Wiegenlied mit emotional zuehender intensiveren Variationen. Einige der thematischen Gedanken erinnern verblüffend an den Runen-Stil; ihnen steht Musik idyllischeren Charakters gegenüber.

Im gewaltigen dritten Satz, *Kullervo und seine Schwester* – er ist länger als die gesamte *Siebte Symphonie* –, bringt Sibelius die beiden Solisten und den Männerchor auf. Der erste Teil des Satzes steht im 5/4-Takt, ein Metrum, dem man im traditionellen Runengesang häufig begegnet. Nach einer orchestralen Einleitung erzählt der Chor, oft im unisono, Kullervos Schlittenfahrt: „Sprang er flink auf seinen Schlitten / Und auf seinen Schlitten stieg er, / Und hub an nach Haus zu fahren, / Und zur Heimat nun zu fahren.“ Sibelius sollte zu diesem massiven, archaischen Chorsatz ein Jahrzehnt später in einer anderen *Kalevala*-Vertonung zurückkehren: *Tulen syntyt* [*Der Ursprung des Feuers*]. Der Orchestersatz ist in

diesem Werk im wesentlichen auf eine Nebenrolle beschränkt (ähnlich wie in vielen der reifen Kantaten Sibelius'), aber in *Kullervo* spielt er eine wesentlich dominantere Rolle sowohl bei der Themenvorstellung als auch bei der Wahrung des rhythmischen Impulses. Bariton und Mezzosopran stellen eine kurze Folge von Dialogen zwischen Kullervo und den Jungfrauen dar, die er auf seinen Reisen trifft und zu verführen sucht. Bei der dritten Jungfer hat er schließlich Erfolg; er lockt sie in seinen Schlitten, und das Orchester schildert die eigentliche Verführung. Dann wird die Wahrheit enthüllt: das Mädchen ist Kullervos verschollene Schwester. Sie singt eine leidenschaftliche Szene, erzählt vom Auf und Ab ihres bisherigen Lebens, vor Jahren war sie beim Beersammeln verschwunden (im *Kalevala* geht sie dann ins Wasser, was indes nicht musikalisch dargestellt wird). Nach einer langen, präzis notierten Pause rundet der von Reue heimgesuchte Kullervo den Satz ab, indem er eine Klage antimmt, die vom gewaltsamen Hämmern der Orchesterakkorde begleitet wird – entfernte Vorfahren vielleicht der weiträumigen Akkorde, die am Ende der *Fünften Symphonie* stehen.

Der vierte Satz, nun wiederum nur für Orchester, ist ein energisches Scherzo mit dem Titel *Kullervo zieht in den Kampf*. Wie in den ersten beiden Sätzen macht Sibelius keine Anstalten, der *Kalevala*-Erzählung im Detail zu folgen, wenngleich kriegerische Fanfaren das musikalische Gewebe durchdringen und die Schlußakte Kullervos Sieg über Untamos Stamm darstellen könnten. Trotz der Vortragsbezeichnung *Alla marcia* ist dieser überschwengliche, farbenreich instrumentierte Satz voller komplizierter rhythmischer Muster und Synkopen.

Der fünfte Satz, *Kullervos Tod*, sieht Chor und Orchester vor; hier sind die thematischen Echos des Erklungenen, insbesondere aus dem ersten Satz, am deutlichsten. Der Satz hat eine unerbittliche Gangart und eine aufbauende Kraft, die in Sibelius' Schaffen ohnegleichen sind und bei der Aufführung eine überwältigende Wirkung zeitigen. Sibelius trennt die Schlußszene (in der Kullervo sein Schwert in den Boden rammt und sich selber aufspießt) vom Rest des Satzes durch eine lange Pause; die angegebene Dauer beträgt nur ein Viertel weniger als vier ganze Takte. In psychologischer Hinsicht steht diese Pause – die den Satz beinahe in zwei Sätze zerteilt – an der Stelle, wo Kullervos Entscheidung, sich umzubringen, unwiderruflich wird (Oft kürzen Dirigenten diese Pause, doch

die vorliegende Aufnahme folgt exakt den Vorgaben von Sibelius¹). Danach erzählt der Chor den Selbstmord mit ungemindert intensiver Musik. Ein ruhigeres, rein orchestrales Zwischenspiel von retrospektivem, beinahe nostalgischem Charakter folgt, dem sich die verhängnisvolle, wiewohl majestätische Coda anschließt.

Ob man *Kullervo* zu den Symphonien zählt, ist Ansichtssache. Mindestens eine originale Programmankündigung bei der Uraufführung nennt es eine „Symphonische Dichtung für Solisten, Männerchor und Orchester“. Über dem Text des Chores steht ebenfalls „Kullervo, Symphonische Dichtung“; auf der anderen Seite taucht die Bezeichnung „Symphonische Dichtung“ in der Originalpartitur nicht auf; Sibelius nannte dieses Werk oftmals – sowohl während der Komposition als auch danach – eine Symphonie. Die Einbeziehung vokaler Partien, der Text aus dem *Kalevala* und das Nebeneinander von durchkomponierten Chorsätzen neben eher traditionellen Strukturen sind Faktoren, die ihn vielleicht vor dem Begriff „Symphonie“ haben zurückschrecken lassen. Ohne Zweifel aber brachte dieses Werk eine Saite in der finnischen Kultur zum Klingen, indem es einzigartig und innovativ die Mythologie des *Kalevala* mit der großen symphonischen Tradition verbindet, die Ludwig van Beethovens *Neunte Symphonie* verkörpert. Ganz wie der bedeutende Kritiker Karl Flodin in seiner Rezension schrieb: „Sibelius hat seine eigene Stimme entwickelt – damit schafft er seine eigene Musik in unserer eigenen Musik“.

© Andrew Barnett 2000

¹ Wie Sibelius selber gut wußte, ist „Sibelius“ tatsächlich eine lateinische Variante des alten schwedischen Namens „Sibbe“, der Name eines Gefühls in Lappland.

² Ernst Röllig, der in Kajanus' Orchester in Helsinki von 1882 bis 1884 Violine und von 1884 bis 1906 Viola spielte, war der Hauptkopist; Sibelius selber fertigte keine Einzelstimmen an.

³ Emmy Achté nahm ebenfalls an der Uraufführung von Sibelius' einziger vollständiger Oper *Jungfrun i tornet* teil; sie war die Mutter von Aino Achté [Achté], der Widmungsträgerin von *Luomotar*.

⁴ 12 Violinen, 1 Viola, 3 Celli, 3 Kontrabässe, 3 Flöten, 2 Klarinetten (einer der Geiger als Klarinetist), 2 Oboen, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen und ein Schlagzeuger – ein Instrument bleibt unerwähnt! Die Anzahl der erhaltenen Streicherstimmen (3 erste Violinstimmen, 3 zweite, 2 Violoncelli, 2 Kontrabässe) deuten darauf, daß mehr als ein Violaspieler anwesend war, zeigen aber auch, daß die Streicher-

gruppen von äußerst bescheidener Größe waren.

⁵ Der mythologische Hintergrund von *Kullervo* war den deutschen Orchestermusikern natürlich unvertraut.

⁶ Für weitere Informationen zur Aufführungsgeschichte von *Kullervo* vgl. „Sibelius' *Kullervo* nach 1892“ von Glenda Dawn Goss, in: *Hundra vägar har min tanke* (Festschrift till Fabian Dahlström), WSOY, Helsinki 2000.

⁷ Bei dieser Aufnahme wurden verschiedene kleine Fehler der derzeitigen Edition in Übereinstimmung mit dem Originalmanuskript korrigiert.

Der Autor möchte Fabian Dahlström und Glenda Dawn Goss für unschätzbare Hilfe und Rat bei der Vorbereitung dieser Anmerkungen danken.

Auswahlbibliographie: s. Seite 35.

Lilli Paasikivi studierte Gesang an der Königlich Schwedischen Musik-Akademie in Stockholm bei Solwig Grippe, am Royal College of Music in London bei Neil Mackie und als Privatschülerin von Dame Janet Baker. Sie erhielt mehrere Stipendien in Finnland und von der Königlich Schwedischen Musik-Akademie, die ihr auch eine Ehrenmedaille verlieh. Im Jahr 1990 wurde ihr als erster Sängerin das Queen Elizabeth the Queen Mother-Stipendium zugesprochen, das sie 1992 ein weiteres Mal erhielt. Sie errang zweite Preise beim Lappeenranta Gesangswettbewerb 1992 und beim internationalen Mirjan Helin Gesangswettbewerb 1994; außerdem wurde sie 1992-93 vom Lahti Symphony Orchestra als Nachwuchssolistin des Jahres nominiert. 1997 wählte die Finnische Opera Society sie zur Opernsolistin des Jahres; im selben Jahr lud der Finnische Rundfunk sie als „artist in residence“ ein. Seit dem Herbst 1998 ist sie Solistin der Finnischen Nationaloper. Neben ihren Auftritten mit finnischen Symphonieorchestern hatte sie Gastverpflichtungen u.a. beim City of Birmingham Symphony Orchestra und dem Münchner Kammerensemble. Lilli Paasikivi war Gastsolistin beim finnischen Savonlinna Opernfestival und der Oper von Tampere; in Schweden trat sie in den Opernhäusern von Umeå (Norrlands Operan) und Malmö auf.

Der Bariton **Raimo Laukka** studierte von 1983 bis 1988 an der Sibelius-Akademie in Helsinki. Er hat zahlreiche nationale Gesangswettbewerbe gewonnen (u.a. den Lappeenranta-Wettbewerb 1987) und war Finalist beim internationalen Belvedere-Wettbewerb 1988 in Wien. Im folgenden Jahr wurde

er von der Finnischen Nationaloper als Solist engagiert. Er ist an einigen der renommiertesten europäischen Opernhäusern aufgetreten, so etwa in Bonn, Strasbourg, Berlin und beim Savonlinna Opernfestival, wo er 1996 große Anerkennung für seine Interpretation des Escamillo in *Carmen* erhielt. Weitere Rollen in seinem Repertoire sind der Figaro im *Barbier von Sevilla*, der Graf in der *Hochzeit des Figaro*, die Titelrolle im *Eugen Oegin*, den Don Carlos in *La forza del destino* und den Wolfram im *Tannhäuser*. Daniel Barenboim engagierte Raimo Laukka in der Spielzeit 1998/99 für eine Neuproduktion der *Meistersinger von Nürnberg* an der Deutschen Staatsoper Berlin. Neben seiner Opernarbeit tritt Raimo Laukka auch als Lied- und Oratoriensänger auf; in Europa und den USA unter Dirigenten wie Gennadi Roschdestwensky, Leif Segerstam und Neeme Järvi auf.

Der 1883 gegründete **Universitätschor Helsinki** (YL) ist der älteste finnischsprachige Chor Finnlands. Die weltweite Reputation, die YL heute genießt, verdankt sich seinen ausgedehnten Auslandstourneen und zahlreichen Einspielungen. Seine erste größere Europatournee unternahm der Chor in den 1930ern; es folgten zahllose weitere Konzerten in Europa, sieben große Tourneen durch Nordamerika und zwei durch den Fernen Osten. Das Repertoire des YL erstreckt sich von mittelalterlicher Musik bis hin zu zeitgenössischen Werken, wobei der Chor genauso in der populären Musik zu Hause ist. Stets hat YL mit führenden finnischen Komponisten zusammengearbeitet. Seit der Ägide des ersten Dirigenten von YL, P.J. Hannikainen, ist der Chor von Schlüsselfiguren der finnischen Musik geleitet worden, u.a. von Heikki Klemetti, Selim Palmgren, Martti Turunen, Ensti Pohjola, Heikki Pelto und, seit 1980, Matti Hyökkä.

Das **Lahti Symphony Orchestra** (Sinfonia Lahti) wurde im Jahr 1949 in städtische Trägerschaft überführt, um die seit 1910 existierende 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 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.

“On chuchotait au sujet d’un homme dont moi au moins je n’avais jamais entendu le nom auparavant, un nom qui, les autres étaient d’accord avec moi, sonnait étranger. ‘Jean’ – ça, c’était français. Et ‘Sibelius’, qu’est-ce que ça pouvait bien être? La terminaison était latine; le début non plus n’était pas finlandais, à moins qu’il n’eût été changé de ‘Sipilä’¹. Nous découvrâmes en tout cas que cet homme était finlandais; il était né à Hämeenlinna.” Ces paroles sont de Jukka Rautio, un membre du chœur à la création de *Kullervo* de Sibelius au grand hall de l’université d’Helsinki le 28 avril 1892. C’est avec cette œuvre en cinq mouvements que Sibelius perça définitivement comme compositeur pour orchestre.

Sibelius semble avoir commencé le travail sur *Kullervo* à Vienne au printemps de 1891. Il écrivit à sa fiancée Aino Järnefelt le 20 avril : “Toutes mes atmosphères proviennent du *Kalevala* – je suis en train d’avoir une idée plus claire de ma symphonie”, citant une idée – alors en mesures à 6/4 et en fa majeur – qui devint le thème principal du premier mouvement de *Kullervo*. Il eua aussi montré ses esquisses à Robert Fuchs qui semble avoir eu une réaction positive. Après son retour en Finlande en juin 1891, il continua d’y travailler. Il habitait alors à Loviisa à l’est d’Helsinki (où il avait passé des étés idylliques comme enfant avec sa grand-mère paternelle et sa tante Evelina) quoiqu’il passât aussi quelque temps avec les Järnefelt à leur maison d’été à Tottisalmi près de Vaasa, et avec Martin Wegelius près de Tammissaari sur la côte sud. En ce temps-là, la chanteuse carélienne de runes Larin Paraske se trouvait à Porvoo entre Loviisa et Helsinki où le pasteur Adolf Neovius, qui l’admirait beaucoup, devait mettre par écrit certaines de ses chansons pour les publier. Sibelius se rendit à Porvoo pour la rencontrer et son immense répertoire d’incantations fit une grande impression sur lui. Yrjö Hirn (1870-1952), plus tard professeur d’esthétique et de littérature contemporaine à l’université d’Helsinki, était présent à leur rencontre qu’il décrit comme suit : “Je me suis trouvé avec Jean Sibelius dans un voyage de Loviisa... au moment où sa tête était remplie d’idées qui devaient aboutir l’année suivante à *Kullervo* et j’étais impatient d’entendre les mélodies runiques caréliennes chantées de manière authentique.

“J’étais naturellement heureux d’être là quand ils se sont rencontrés... il l’écoula avec grande attention et prit des notes sur ses inflexions et sur son rythme.” De nombreux thèmes et

motifs dans *Kullervo* montrent l’influence de la mélodie runique quoique ces mélodies ne soient pas citées directement. Sibelius expliqua à Aino : “Je vois les purs éléments finlandais dans la musique de manière moins réaliste qu’auparavant mais, je pense, plus fidèle à la réalité.” Cette remarque résume bien des choses sur l’attitude de Sibelius vis-à-vis de la musique folklorique finlandaise, à ce moment-là et même plus tard dans sa carrière.

A la fin de janvier 1892, Sibelius déménagea de Loviisa à Helsinki. On doit se rappeler que cette période en fut une d’antagonisme entre les factions finlandaise et suédoise dans la société finlandaise et Sibelius choisit de passer de plus en plus de temps avec Robert Kajanus et autres défenseurs de la cause finlandaise même si cela impliqua que sa relation avec son mentor Martin Wegelius, dont l’orientation était vers la langue et la culture suédoises, se refroidit un peu. Les dernières étapes du travail sur *Kullervo* furent accomplies en quelque hâte. Aussi tard qu’en novembre 1891, il avait encore pensé à utiliser un narrateur et ce n’est qu’au début de mars 1892 qu’il décida finalement de confier les sections chorales à un chœur d’hommes (et non à un chœur mixte). Dans les dernières semaines avant la création, les copistes, sous la direction d’Ernst Röhlitz², travaillèrent sans relâche à copier les parties. Jukka Rautio continue : “Il ne restait que quelques jours avant le concert. Nous doutions de pouvoir apprendre nos parties. Mais notre maître de chœur nous réassura, disant que le jeune compositeur lui-même viendrait et aurait des répétitions spéciales avec nous. Cela haussa notre propre respect. Et il vint. Ses yeux étaient de feu! C’était de ce feu inspirant dont parlent les poètes. Et il parlait finlandais! Il était poli; il nous appela ‘messieurs’ même si nous n’étions que des clercs paroissiaux à l’entraînement.” En fait, Sibelius devait parler plusieurs langues aux répétitions : finlandais et suédois au chœur et allemand à l’orchestre, car plusieurs des membres de celui-ci venaient de l’Allemagne.

Les solistes à la création étaient Emmy Achté (1850-1924)³ et Abraham Ojanperä (1856-1916). L’Orchestre de la Société Philharmonique à Helsinki ne comptait que 38 membres permanents à cette époque⁴ et il dut louer des musiciens supplémentaires pour un tel concert. Le chœur d’environ 40 hommes était formé du chœur d’étudiants des clercs paroissiaux et de l’école d’orgue d’Helsinki et des Chanteurs de l’Université.

Le concert fut de toute évidence un grand succès; la salle était remplie et l'exécution fut décrite par le compositeur et pédagogue Axel Törnudd par "comme une éruption volcanique". Des renseignements sur l'œuvre avaient circulé dans les journaux tout le mois et, le jour du concert, Oskar Merikanto écrivit dans *Päivälehti*: "Nous connaissons [ces mélodies] comme si elles avaient été les nôtres, quoique nous ne les eussions jamais entendues", une opinion partagée par Juho Ranta, un autre choriste à la création: "Quoique, du moins à un niveau conscient, je n'entendis dans la musique aucun fragment de pièces familières, il me semblait quand même que c'était quelque chose que je connaissais depuis longtemps et que j'avais déjà entendu. C'était de la *musique finlandaise*." Quoi qu'il en soit, la création d'une œuvre aussi longue, audacieuse et compliquée que *Kullervo* a dû avoir étonné autant de gens qu'elle en a impressionnés. Certains critiques même – dont Leonard Salin dans *Hufvudstadsbladet* – furent déconcertés. Les musiciens eux-mêmes semblent aussi avoir eu des doutes. Selon Emmy Achté: "Je n'oublierai jamais la première répétition avec orchestre quand, après que j'eus chanté mon premier récitatif, les membres de l'orchestre éclatèrent d'un rire si incontrôlable qu'ils étaient pliés en deux⁵. On a depuis lors fait d'énormes progrès dans la compréhension de la musique de Sibelius quoiqu'il n'ait peut-être composé rien d'autre d'aussi entièrement réaliste que ce récitatif."

On répéta *Kullervo* en entier le lendemain (29) et, le surlendemain, Robert Kajanus inséra le quatrième mouvement dans un concert populaire. Il est parfois soutenu – par erreur – que l'œuvre fût ensuite complètement retirée par Sibelius et qu'aucune autre exécution n'eût lieu jusqu'après son décès. Après les exécutions d'avril 1892, la partition semble avoir été amenée à Vienne par Adolf Paul qui la montra à Felix Weingartner. Elle ne fut pas retournée avant février 1893, juste en temps pour trois autres exécutions complètes dirigées par le compositeur, les 6, 8 et 12 mars. Kajanus dirigea de nouveau le quatrième mouvement – pertinemment dans le contexte d'un concert patriotique – le 5 février (jour de Runeberg) 1905 et Ole Edgren dirigea le même mouvement à Turku à un concert célébrant le 90^e anniversaire de la naissance du compositeur en 1955. Entretemps, le troisième mouvement avait été dirigé par Georg Schnéevoigt le 1^{er} mars 1935 dans le cadre des célébrations du 100^e anniversaire de la publica-

tion du *Kalevala* et, aussi tard qu'en 1957, Sibelius réorchestra la section finale de ce mouvement, *La complainte de Kullervo*, pour Kim Borg qui l'interpréta le 14 juin de la même année au cours de la Semaine Sibelius à Helsinki.

Bien que *Kullervo* ne connût pas de publication du vivant de Sibelius, on ne permit certainement pas à ce dernier d'oublier la partition. En 1892 déjà, il arrangea *La complainte de Kullervo* comme chanson pour baryton et piano (qui fut publiée dans une forme révisée dans le journal *Sävelätär* en 1918). Son ami et protecteur Axel Carpelan le pressa d'y retourner en 1911, écrivant le 19 mai: "C'est étonnant quelle force d'inspiration ce *Kalevala* renferme... Pense donc si tu voulais encore terminer *Kullervo*!" Dans une lettre au critique danois Gunnar Hauch (20 avril 1913), Sibelius alla jusqu'à suggérer qu'il le publierait bientôt. Il semblerait que cette période – environ 1910-1913 – est celle où il fut le plus près de réviser *Kullervo*. Paradoxalement peut-être, c'est précisément le temps où il créait certaine de sa musique la plus austère et énergique – des œuvres comme la *quatrième symphonie*, *Le Barde* et *Luonnotar*. On ne peut pas faire autrement que de se demander avec quelle radicalité Sibelius aurait changé *Kullervo* s'il l'avait vraiment révisé pendant ces années (quoique dans le cas de la *Musique pour les célébrations de presse* de 1899, certains de ses mouvements furent révisés en 1911 pour former la première série de *Scènes historiques*, il fit des ajustements relativement mineurs et la musique garda beaucoup de son atmosphère originale). En fait, il n'avait pas la possibilité de réexaminer *Kullervo* à ce moment-là car la seule partition était aux mains de Robert Kajanus qui tarda à la retourner; elle ne fut retrouvée qu'à la fin de 1915 et, en 1916/17 probablement, Sibelius la confia à la bibliothèque de l'université d'Helsinki.

Peu avant sa mort en 1919, Axel Carpelan pressa à nouveau Sibelius de publier *Kullervo* et il se trouve diverses demandes d'auteurs comme Erik Furuhielm (qui retarda la publication de sa biographie de Sibelius (1916) afin de voir la partition qui avait alors été trouvée dans la bibliothèque privée de Kajanus) et ensuite de Cecil Gray au début des années 1930 et Olin Downes en 1950; ces deux derniers eurent la permission d'avoir une copie de la partition (quoique Gray n'en reçut jamais). Quand Downes demanda la permission d'une exécution aux États-Unis où le Chœur Polytechnique d'Helsinki devait faire une tournée, Sibelius répondit (5 sep-

tembre 1950): "...J'ai encore des sentiments profonds pour cette œuvre de ma jeunesse. C'est peut-être ce qui explique que je n'aimerais pas qu'elle soit jouée à l'étranger en un temps qui me semble si éloigné de l'esprit représenté par *Kullervo*. Quoique je comprenne que *Kullervo* ait sa valeur historique même avec ses éventuelles faiblesses, du moins dans ma propre production, je ne suis pas sûr que le public moderne soit capable de la placer dans sa perspective propre."

Neuf mois environ après la mort de Sibelius, son gendre Jussi Jalas dirigea la première exécution complète de *Kullervo* avec l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki au 20^e siècle, devant un public invité le 12 juin 1958, et le lendemain en public à un concert symphonique pendant la Semaine Sibelius. Le copyright passa à Breitkopf & Härtel en 1961 et la partition fut publiée en 1966 dans une édition produite à partir d'une copie faite pour Sibelius par Viktor Halonen en 1932/33. Au moment de la rédaction de ce texte (décembre 2000), une nouvelle édition critique préparée par Glenda Dawn Goss est en train d'être préparée⁶ dans le cadre du projet de l'intégrale de Sibelius chez Breitkopf & Härtel.

Avant *Kullervo*, Sibelius n'avait écrit que deux pièces pour orchestre – une *Ouverture en mi majeur* et *Scène de ballet* (pièces qui pourraient avoir été pensées comme mouvements d'une symphonie qui ne fut jamais achevée); elles avaient été jouées à Helsinki sous la direction de Robert Kajanus et ensuite, sous celle du compositeur. Même à ce stade premier de sa carrière, Sibelius était porté à l'auto-critique: après avoir entendu la *Scène de ballet* à l'un des concerts populaires de Kajanus, il l'appela "une étude assez intéressante mais pas une œuvre d'art". D'un autre côté, il n'était en rien un novice dans le maniement des grandes formes. L'imposante production de musique de chambre de ses années d'études renferme non seulement des exercices de forme et des pièces de caractère mais aussi des sonates pour violon, des quatuors à cordes, maints trios pour piano et le *Quintette pour piano en sol mineur*. Plusieurs de ces œuvres durent plus d'une demi-heure et, vues en ordre chronologique, elles montrent l'accroissement rapide de l'ambition et de la confiance de Sibelius à mesure qu'il passe des formes classiques relativement peu originales à un style musical plus audacieux et individuel.

Pourquoi alors *Kullervo* a-t-il fait un tel impact et guidé si nettement les énergies créatrices de Sibelius vers l'orchestre

tre? Une partie de cette attraction fut sans doute due à son sujet et au texte du *Kalevala*. Le *Kalevala*, l'épopée nationale finlandaise en cinquante "runos" ("poèmes"), fut assemblée par Elias Lönnrot, un docteur, à partir des originaux folkloriques et publiée en 1835; une édition révisée suivit en 1849. Le *Kalevala* est beaucoup plus qu'une simple manifestation hâtive de l'emploi du finlandais comme langue littéraire: il serait vraiment difficile de surestimer l'impact de cette œuvre remarquable sur la culture finlandaise à tous les niveaux de la société. Non seulement son sujet – reliant différentes histoires comme la création du monde, les exploits de maints héros mythologiques et la recherche du Sampo (une sorte de talisman), se terminant sur une note de chrétienté – mais aussi son style avec sa puissante allitération et une métrique trochaïque insistante (imitée par Longfellow dans sa *Chanson de Hiawatha*) agissent comme un aimant sur les compositeurs, peintres et autres artistes créateurs qui n'étaient que trop consentants à exploiter son riche trésor de personnages, situations et images.

Sibelius qui, même s'il avait étudié le *Kalevala* à l'école, ne vint pas à apprécier l'énergie avant son séjour à Vienne en 1891, n'était pas le premier compositeur à y faire appel: Robert Kajanus par exemple n'avait pas seulement composé un poème symphonique pour chœur et orchestre intitulé *Aino* en 1885 mais il avait aussi écrit, en 1880, une œuvre orchestrale intitulée *La marche funèbre de Kullervo*. Après avoir commencé cependant, Sibelius trouva dans le *Kalevala* une source inépuisable d'inspiration tout au long de sa carrière, dans des œuvres passant de la musique pour piano (*Kyllikki*) et des chansons chorales *a cappella* (*Terve, kuu* [*Salut à la lune*] et *Venemätkä* [*Le voyage en bateau*]) à des chefs-d'œuvre pour orchestre comme *Le Cygne de Tuonela*, *La Fille de Pohjola* et *Luonnotar*.

En tant que première œuvre orchestrale majeure de Sibelius, *Kullervo* marque tout simplement un tournant décisif dans sa carrière. Après ce tournant, la musique orchestrale devint sa première préoccupation quoiqu'on doive souligner qu'elle ne fut jamais la seule soupe pour son expression musicale mais plutôt *primus inter pares* à côté de la musique vocale, de chambre et instrumentale. Vu les circonstances externes de ses études à Berlin et Vienne et la pression certaine exercée par ses collègues musiciens et les critiques, il est probable que – même si *Kullervo* avait été un échec notoire – Sibelius aurait continué à écrire pour l'orchestre.

Mais *Kullervo* fut un succès dans le sillage duquel Kajanus lui demanda une autre œuvre pour orchestre – qui devait être *Une Saga*. Le succès de *Kullervo* eut aussi un impact profond sur sa vie personnelle car il lui prépara la voie pour épouser Aino Järnefelt à laquelle il était fiancé depuis l'été 1890. Aino faisait partie d'une influente famille de langue finlandaise: son père était le général [August] Aleksander Järnefelt et, parmi ses frères, se trouvaient le peintre Eero, le compositeur et chef d'orchestre Armas et le dramaturge Arvid. Sibelius avait d'abord été considéré comme un parti peu assorti à Aino mais le succès de *Kullervo* dissipa tant ces craintes que le mariage put avoir lieu le 10 juin 1892.

Kullervo marque un pas majeur en avant pour Sibelius: comparée à celle de *l'Overture* et de la *Scène de ballet*, l'écriture orchestrale est beaucoup plus assurée et le matériel thématique est plus mémorable et cohérent. Sa manière de relier thèmes et motifs non seulement à l'intérieur des mouvements mais aussi entre eux indique clairement les relations intérieures finalement tissées et les interdépendances de son style de maturité, la "logique profonde qui créa un lien intérieur entre tous les motifs" ainsi qu'il le décrit lui-même dans une conversation souvent citée avec Mahler en 1907.

Dans le *Kalevala*, *Kullervo* est une figure tragique et très malchanceuse. Avant même qu'il soit né, son oncle Untamo attaque son clan, tuant apparemment tout le monde sauf la mère enceinte de *Kullervo*. Le jeune *Kullervo* veut se venger mais ses essais de tromper Untamo le conduisent seulement à être vendu comme esclave au forgeron Ilmarinen. Il doit travailler à garder des troupeaux mais, après s'être compromis dans la mort de la femme d'Ilmarinen, il fuit et retrouve ses parents. Il essaie de travailler pour ses parents mais échoue et on l'envoie payer les taxes. Sur le chemin du retour, il rencontre une jeune fille dont il abuse et qui se révèle ensuite être sa sœur perdue depuis longtemps. Sa mère le persuade de ne pas se suicider; il part plutôt en guerre contre son oncle et, avec une splendide nouvelle épée qu'Ukko, le chef des dieux, lui a concédée, il massacre la tribu entière d'Untamo. A son retour chez lui cependant, sa famille est morte. Il erre dans la forêt et arrive tout à coup à l'endroit où il a abusé de sa sœur; rongé par les remords, il se jette sur son épée.

Kullervo de Sibelius commence par une *Introduction* purement orchestrale en forme de sonate; la tonalité principale, est la même que celle de la première sym-

phonie numérotée de Sibelius (1899, rév. 1900). Le thème d'ouverture, qui revient à la fin du finale, a un geste brucknérien (Sibelius avait entendu la *troisième symphonie* de Bruckner à Vienne), quoique le biographe de Sibelius, Erik Tawaststjerna, avait fait remarquer la ressemblance de sa forme mélodique avec la chanson folklorique finlandaise *Niin minä, neitonen, sinulle laulan* (*Jeune fille, je chante vraiment pour toi*). En gros, l'écriture orchestrale est typique de la musique pour orchestre de Sibelius du début des années 1890. Des rythmes de triplets et des motifs *pizzicato* sont très typiques du jeune Sibelius et sont utilisés abondamment ici. A l'occasion seulement – comme dans les sextolets de hautbois impudemment exposés dans le développement – on soupçonne que l'imagination musicale de Sibelius dépassa ce que ses musiciens pouvaient probablement accomplir.

Sibelius n'essaie pas de suivre la narration de l'histoire du *Kalevala* ni dans le premier ni dans le lent second mouvement. La *jeunesse* de *Kullervo*. Selon Erik Tawaststjerna, le compositeur parlait de ce mouvement en forme de rondo comme d'une berceuse avec variations dont l'intensité émotionnelle s'accroît. Plusieurs des thèmes rappellent fortement le style runique et de la musique de caractère plus pastorale leur fait contraste.

Dans l'immense troisième mouvement, *Kullervo* et sa sœur – qui est plus long que la *septième symphonie* en entier – Sibelius fait entrer les deux solistes et le chœur d'hommes. La première partie du mouvement est en mesures à 5/4, une métrique rencontrée fréquemment dans le chant runique traditionnel. Après une introduction orchestrale, le chœur, souvent à l'unisson, raconte le voyage de *Kullervo* en traîneau: "Il bondit rapidement vers son traîneau. / Et il monta dans son traîneau. / Et il entreprit de voyager en direction de chez lui. / Et de voyager en direction de son pays." Sibelius devait revenir à ce type d'écriture chorale, avec sa sonorité archaïque solide, une décennie plus tard dans un autre arrangement du *Kalevala*, *Tulen syntymä* (*L'origine du feu*). L'écriture orchestrale de cette dernière œuvre est essentiellement restreinte à un rôle de soutien (comme dans plusieurs des cantates de la maturité de Sibelius) mais, dans *Kullervo*, elle joue un rôle beaucoup plus en évidence dans la présentation de thèmes et le maintien de l'élan rythmique. Les baryton et mezzo-soprano solos exécutent une série de brefs dialogues entre *Kullervo* et les jeunes filles qu'il rencontre dans ses voyages

et cherche à séduire. Il finit par y réussir avec la troisième et l'attire dans son traîneau, après quoi l'orchestre décrit la séduction véritable. Puis la vérité sort: la jeune fille est la sœur de Kullervo, perdue depuis longtemps. Elle chante une scène passionnée, racontant les vicissitudes de sa vie depuis qu'elle s'était perdue des années plus tôt, en cueillant des baies (dans le *Kalevala*, elle se jette à l'eau et se noie, quoique ceci ne soit pas décrit dans la musique). Après un long silence d'une durée soigneusement mesurée, Kullervo, rongé par le remords, termine le mouvement en chantant une lamentation accompagnée de violents accords martelés dans l'orchestre – un ancêtre éloigné, peut-être, des accords largement espacés qui terminent la *cinquième symphonie*.

Le quatrième mouvement, encore pour orchestre seul, est un scherzo vigoureux intitulé *Kullervo part en guerre*. Comme ce fut le cas des deux premiers mouvements, Sibelius n'essaie pas ici non plus de suivre l'histoire du *Kalevala* en détail quoique certaines fanfares guerrières soient tissées dans le matériel musical et les mesures finales pourraient être interprétées comme une description de la victoire de Kullervo sur le clan d'Untamo. Malgré l'indication *Alla marcia*, ce mouvement exubérant à l'orchestration colorée est rempli de patrons rythmiques et syncopes compliqués.

Le cinquième mouvement, *La mort de Kullervo*, est écrit pour chœur et orchestre et c'est ici que les échos thématiques des autres mouvements, surtout du premier, sont le plus prononcés. Ce mouvement a un pas inexorable et un pouvoir cumulatif sans égaux dans l'œuvre de Sibelius et fait une impression renversante dans un concert. Sibelius sépare la scène finale (où Kullervo place son épée sur le sol et s'empale dessus) du reste du mouvement par un long silence; la durée spécifique est juste une note de moins que quatre mesures en entier. Psychologiquement, ce silence – qui coupe presque le mouvement en deux – arrive au moment où la décision de Kullervo de se tuer devient irrévocable (souvent les chefs d'orchestre écourtent cette pause mais, sur cet enregistrement, elle est jouée exactement comme Sibelius l'a écrite⁷). Après cela, le chœur raconte le suicide avec de la musique d'une grande intensité, suivie d'un interlude plus calme, purement orchestral, de caractère rétrospectif, presque nostalgique, avant la coda finale fatidique mais pourtant majestueuse.

Que *Kullervo* soit ou non compté comme une symphonie est une question d'opinion. Au moins une annonce de

programme originale pour la création en parle comme d'un "poème symphonique pour solistes, chœur d'hommes et orchestre" et les paroles du texte choral sont marquées "Kullervo, Poème Symphonique"; d'une autre côté, l'expression "poème symphonique" ne se trouve pas dans la partition originale et Sibelius lui-même parlait souvent de l'œuvre comme d'une symphonie, pendant et après la composition de celle-ci. L'inclusion de parties vocales, le texte du *Kalevala* et la présence de mouvements chorals *durchkomponiert* à côté de structures plus traditionnelles sont tous des facteurs qui pourraient l'avoir poussé à s'éloigner du terme de "symphonie". Ce qui ne laisse pas de doute cependant est que cette œuvre a touché à un nerf dans la culture finlandaise, alliant de manière unique et innovatrice la mythologie du *Kalevala* à la grande tradition symphonique personnifiée par la *neuvième symphonie* de Ludwig van Beethoven. L'éminent critique Karl Flodin écrivit avec raison dans sa critique: "Sibelius a affirmé sa propre voix... et avec elle, il crée sa musique propre dans notre musique propre."

© Andrew Barnett 2000

¹ En fait, comme Sibelius en était bien conscient lui-même, "Sibelius" est une forme latinisée dérivée du vieux nom suédois "Sibbe", le nom d'une ferme à Lapträsk.

² Ernst Röllig, qui joua du violon dans l'orchestre de Kajanus à Helsinki entre 1882 et 1884, puis de l'alto de 1884 à 1906, était le copiste en chef; Sibelius ne copia pas lui-même les parties.

³ Emmy Achté participa aussi à la création du seul opéra terminé de Sibelius, *Jungfru i tornet* (*La jeune fille dans la tour*): elle était la mère d'Aino Achté [Achté], dédicataire de *Luonnotar*.

⁴ 12 violons, 1 alto, 3 violoncelles, 3 contrebasses, 3 flûtes, 2 clarinettes (un violoniste doublant comme clarinetiste), 2 hautbois, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 2 trombones et un percussionniste – il manque un instrument! Les nombres de parties de cordes conservées utilisées à la création (3 parties de premier violon, 3 de second, 2 d'alto, 2 de violoncelle, 2 de contrebasse) suggèrent qu'il se trouvait plus d'un altiste mais montrent aussi que les sections de cordes étaient de grandeur très modeste.

⁵ Le fond mythologique de *Kullervo* aurait naturellement été étranger aux instrumentistes d'orchestre allemands.

⁶ Pour plus d'information sur l'histoire des exécutions de *Kullervo*, voir "Sibelius's *Kullervo* after 1892" de Glenda Dawn Goss, dans *Hundra vägar har min tanke* (Festskrift till Fabian Dahlinström), publié chez WSOY, Helsinki 2000.

⁷ Plusieurs petites erreurs dans la présente édition de la partition ont été corrigées sur cet enregistrement, conformément au manuscrit original.

L'auteur voudrait remercier Fabian Dahlström et Glenda Dawn Goss pour leur aide inestimable et leurs conseils au cours de la préparation de ces notes.

Bibliographie: voir page 35.

Lilli Paasikivi a étudié le chant au Conservatoire Royal de Musique de Stockholm avec Solwig Grippe, au Conservatoire Royal de Musique de Londres avec Neil Mackie et comme élève privée de Dame Janet Baker. Elle a gagné de nombreuses bourses en Finlande et de l'Académie Royale de Musique en Suède qui lui décerna également une médaille d'honneur. En 1990, Lilli Paasikivi fut la première cantatrice à gagner la Bourse de la reine mère Elizabeth qu'elle gagna une seconde fois en 1992. Elle se classa seconde au concours de chant de Lappeenranta en 1992 et au concours international de chant Mirjam Helin en 1994; elle fut aussi nommée Jeune Soliste de l'Année de l'Orchestre Symphonique de Lahti en 1992-93. En 1997, la Société d'Opéra Finlandais la nomma Soliste d'Opéra de l'année et, la même année, la Société de Diffusion Finlandaise l'invita à devenir artiste en résidence. Elle est soliste avec l'Opéra National Finlandais depuis l'automne de 1998. En plus de se produire avec les orchestres symphoniques finlandais, elle a chanté avec, entre autres, l'Orchestre Symphonique de la ville de Birmingham et l'Ensemble de Chambre de Munich. Lilli Paasikivi a été soliste en Finlande au Festival d'Opéra de Savonlinna et à l'Opéra de Tampere, ainsi qu'en Suède avec les opéras du Norrland et de Malmö.

Le baryton **Raimo Laukka** a étudié à l'Académie Sibelius à Helsinki de 1983 à 1988. Il a gagné de nombreux concours nationaux de chant (dont le concours de Lappeenranta en 1987) et il fut finaliste au concours international Belvedere à Vienne en 1988. L'année suivante, il fut engagé comme soliste à l'Opéra National Finlandais. Il a chanté dans certaines des maisons d'opéra les plus prestigieuses d'Europe, par exemple à Bonn, Strasbourg, Berlin et au Festival d'Opéra de Savonlinna où, en 1996, il fut chaudement salué pour son interprétation du rôle d'Escamillo dans *Carmen*. Parmi les autres rôles de son répertoire, nommons Figaro dans *Le Barbier de Séville*, le comte dans *Les Noces de Figaro*, le rôle de titre dans *Eugène Oneguine*, Don Carlos

dans *La forza del destino* et Wolfram dans *Tannhäuser*. Daniel Baremboim engagea Raimo Laukka pour une nouvelle production des *Maitres Chanteurs de Nuremberg* à l'Opéra National de Berlin dans la saison 1998/99. En plus de l'opéra, Raimo Laukka chante aussi des récitals et des oratorios et il s'est produit en Europe et aux Etats-Unis avec des chefs d'orchestre comme Gennady Rozhdestvensky, Leif Segerstam et Neeme Järvi.

Le **Chœur de l'université d'Helsinki** (YL), fondé en 1883, est le plus ancien chœur de langue finlandaise en Finlande. La réputation mondiale dont YL jouit aujourd'hui est due à ses longues tournées à l'étranger et à ses nombreux enregistrements. Le chœur fit sa première grande tournée en Europe dans les années 1930. En plus d'innombrables concerts donnés en Europe, le chœur a entrepris sept longues tournées en Amérique du Nord et deux en Extrême-Orient. Le répertoire d'YL s'étend de la musique médiévale aux dernières œuvres modernes et le chœur est aussi à l'aise dans la musique populaire. Tout au long de son existence, YL a travaillé avec d'importants compositeurs finlandais. Depuis le premier chef d'YL, P.J. Hannikainen, la formation a été dirigée par des figures-clés de la musique finlandaise: Heikki Klemetti, Selim Palmgren, Martti Turunen, Ensti Pohjola, Heikki Peltola et, depuis 1980, Matti Hyökki.

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 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 dessiné 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.

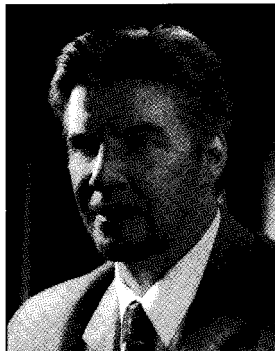
Osmo Vänskä (1953-) commença sa vie musicale professionnelle comme distingué clarinettiste, occupant le poste de principal associé à l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki pendant plusieurs années. Après avoir étudié la direction à l'Académie Sibelius à Helsinki, il gagna le premier prix du concours international 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 soulever un immense enthousiasme.



Lilli Paasikivi

Photo: © Heikki Tuuli, Helsinki



Raimo Laukka

[3] III. Kullervo ja hänen sirarensa

Text: *Kalevala* XXXV: 69-286, passim

Kuoro

Kullervo, Kalervon poika,
sinisukka äijön lapsi,
hivus keltainen, korea,
kengän kauto kaunokainen,
läksi viemähän vetoja,
maajyviä maksamahan.

Vietyä vetoperänsä,
maajyväset maksettua
rekehensä reutoaikse,
kohennaikse korjahansa;
Alkoi kulkea kotihin,
matkata omille maille.

Ajoa järyttelevi,
matkoansa mittelevi
noilla Väinön kankahilla,
ammoin raatuilla ahoilla.

Neiti vastahan tulevi,
hivus kulta hiihtelevi
noilla Väinön kankahilla,
ammoin raatuilla ahoilla.

Kullervo, Kalervon poika,
jo tuossa piättelevi,
alkoi neittä haastatella,
haastatella houkutella:

Kullervo

"Nouse, neito korjahani,
taaksi maata taljoillen!" [...]

Kullervon sisar

"Surma sulle korjahasi,
tauti taaksi taljoillesi!"

Kuoro

Kullervo, Kalervon poika,
sinisukka äijön lapsi,
iski virkkua vitsalla,
helähtytti helmivyöllä.
Virkkui juoksi, matka joutui,
tie vieri, reki rasasi. [...]

[3] III. Kullervo and his Sister

Choir

Kullervo, Kalervo's offspring,
With the very bluest stockings,
And with yellow hair the finest,
And with shoes of finest leather,
Went his way to pay the taxes,
And he went to pay the land-dues.

When he how had paid the taxes,
And had also paid the land-dues,
In his sledge he quickly bounded,
And upon the sledge he mounted,
And began to journey homeward,
And to travel to his country.

And he drove, and rattled onward,
And he travelled on his journey,
Traversing the heath of Väinö,
And his clearing made aforeside.

And by chance a maiden met him,
With her yellow hair all flowing,
There upon the heath of Väinö,
On his clearing made aforeside.

Kullervo, Kalervo's offspring,
Checked his sledge upon the instant,
And began a conversation,
And began to talk and wheedle:

Kullervo

'Come into my sledge, O maiden,
Rest upon the furs within it.' [...]

Maiden I

'In thy sledge may Death now enter,
On thy furs be Sickness seated.'

Choir

Kullervo, Kalervo's offspring,
With the very bluest stockings,
With his whip then struck his courser,
With his beaded whip he lashed him.
Sprang the horse upon the journey,
Rocked the sledge, the road was traversed. [...]

Neiti vastahan tulevi,
kautokenkä kaaloavi
selvällä meren selällä,
ulapalla aukealla.

Kullervo, Kalervon poika,
hevoista päättelevi,
suutansa sovrittelevi,
sanojansa säätelevi:

Kullervo

"Tule korjahan, korea,
maan **valo**, matkoihini!" [...]

Kullervon sisar

"Tuoni sulle korjahasi,
manalainen matkoihisi!"

Kuoro

Kullervo, Kalervon poika,
sinisukka äijön lapsi,
iski virkkua vitsalla,
helähtyi helmivyyöllä.
Virkk juoksi, matka joutui,
reki vieri, tie lyheni. [...]

Neiti vastahan tulevi,
tinarinta riioavi
noilla Pohjan kankahilla,
Lapin laajoilla rajoilla.

Kullervo, Kalervon poika,
hevoistansa hillitsevi,
suutansa sovrittelevi,
sanojansa säätelevi:

Kullervo

"Käy, neito, rekoseheni,
armas, alle vilttieni,
syömähän omeniani,
puremahan päähkeniä!" [...]

Kullervon sisar

"Sylen, kehno, kolkkahasi,
retkale, rekosehesi!
Vilu on olla viltin alla,
kolikko korjassa eleä."

And by chance a maiden met him,
Walking on, with shoes of leather,
O'er the lake's extended surface,
And across the open water.

Kullervo, Kalervo's offspring,
Checked his horse upon the instant,
And his mouth at once he opened,
And began to speak as follows:

Kullervo

'Come into my sledge, O fair one,
Pride of earth, and journey with me.' [...]

Maiden II

'In thy sledge may Tuoni seek thee,
Manalainen journey with thee.'

Choir

Kullervo, Kalervo's offspring,
With the very bluest stockings,
With his whip then struck his courser,
With his beaded whip he lashed him.
Sprang the horse upon his journey,
Rocked the sledge, the way was shortened. [...]

And by chance a maiden met him,
Wearing a tin brooch, and singing,
Out upon the heaths of Pohja,
And the borders wide of Lapland.

Kullervo, Kalervo's offspring,
Checked his horse upon the instant,
And his mouth at once he opened,
And began to speak as follows:

Kullervo

'Come into my sledge, O maiden,
Underneath my rug, my dearest,
And you there shall eat my apples,
And shall crack my nuts in comfort.' [...]

Kullervo's Sister (Maiden III)

'At your sledge I spit, O villain,
Even at your sledge, O scoundrel!
Underneath your rug is coldness,
And within your sledge is darkness.'

Kuoro

Kullervo, Kalervon poika,
sinisukka äijön lapsi,
koppoi neion korjahansa,
reualti rekosehensa,
asetteli taljoillensa,
alle viltin vieritteli. [...]

Kullervon sisar

"Päästä pois minua tästä,
laske lasta vallallensa
kunnotointa kuulemasta,
pahalaista palvomasta,
tahi potkin pohjan puhki,
levittelen liistehesi,
korjasi pilastehiksi,
rämäksi **reen** retukan!"

Kuoro

Kullervo, Kalervon poika,
sinisukka äijön lapsi,
aukaisi rahaisen arkun,
kimahutti kirjakannen,
näytteli hopeitansa,
verkaliuskoja levitti,
kultasuita sukkasia,
vöitänsä hopeapäitä.

Verat veivät neien mielen,
raha muutti morsiamen,
hopea hukuttelevi,
kulta kuihauttelevi. [...]

Kullervon sisar

"Mist' olet sinä sukuisin,
kusta, rohkea, rotuisin?
Lienet suurtaki sukua,
isoa isän aloa." [...]

Kullervo

"En ole sukua suurta,
enkä suurta enkä pientä,
olen kerran keskimmäistä:
Kalervon katala poika,
tuhma poika tuiretuinen,
lapsi kehjo keiretyinen;

Choir

Kullervo, Kalervo's offspring,
With the very bluest stockings,
Dragged into his sledge the maiden,
And into the sledge he pulled her,
And upon the furs he laid her,
Undemeath the rug he pushed her. [...]

Kullervo's Sister

'From the sledge at once release me,
Leave the child in perfect freedom,
That I hear of nothing evil,
Neither foul nor filthy language,
Or upon the ground I'll throw me,
And will break the sledge to splinters,
And will smash your sledge to atoms,
Break the wretched sledge to pieces.'

Choir

Kullervo, Kalervo's offspring,
With the very bluest stockings,
Opened then his hide-bound coffer,
Clanging raised the pictured cover,
And he showed her all his silver,
Out he spread the choicest fabrics,
Stockings too, all gold-embroidered,
Girdles all adorned with silver.

Soon the fabrics turned her dizzy,
To a bride the money changed her,
And the silver it destroyed her,
And the shining gold deluded. [...]

Kullervo's Sister

'Tell me now of your relations,
What the brave race that you spring from,
From a mighty race it seems me,
Offspring of a mighty father.' [...]

Kullervo

'No, my race is not a great one,
Not a great one, not a small one,
I am just of middle station,
Kalervo's unhappy offspring,
Stupid boy, and very foolish,
Worthless child, and good for nothing.

Vaan sano oma sukusi,
oma rohkea rotusi,
jos olet sukua suurta,
isoa isän aloa!” [...]]

Kullervon sisar

”En ole sukua suurta,
enkä suurta enkä pientä,
olen kerran keskimmäistä:
Kalervon katala tyttö,
tyhjä tyttö tuiretuinen,
lapsi kehjo keiretyinen.

Ennen lasna ollessani
emon ehtoisen eloilla,
läksin marjahan metsälle,
alle vaaran vaapukkahan.
Poimin maalta manskioita,
alta vaaran vaapukoita,
poimin päivän, yön lepäsin.
Poimin päivän, poimin toisen;
päivälläpä kolmannella,
en tiennyt kotihin tietä:
tiehyt metsähän veteli,
ura saatteli salolle.

Siinä istuin, jotta itkin.
Itkin päivän, jotta toisen,
päivänäpä kolmantena
nousin suurelle mäelle,
korkealle kukkulalle.
Tuossa huusin, hoilaelin.
Salot vastahan saneli,
kankahat kajahtelivat:
’Elä huaa, hullu tyttö,
elä, mieletön, melua!
Ei se kuulu kumminkana,
ei kuulu kotihin huuto.’

Päivän päästä, kolmen, neljän,
viien, kuuen viimeistäki,
kohenihin kuolemahan,
heitihin katoamahan.
Enkä kuollut kuitenkin,
en mä kalkinen kaonnut!

Tell me now about your people,
And the brave race thay you spring from,
Perhaps from a mighty race descended,
Offspring of a mighty father.’ [...]]

Kullervo’s Sister

’No, my race is not a great one,
Not a great one, not a small one,
I am just of middle station,
Kalervo’s unhappy daughter,
Stupid girl, and very foolish,
Worthless child, and good for nothing.

’When I was a little infant,
Living with my tender mother,
To the wood I went for berries,
’Neath the mountain sought for raspberries.
On the plains I gathered strawberries,
Underneath the mountain, raspberries,
Plucked by day, at night I rested,
Plucked for one day and a second,
And upon the third day likewise,
But the pathway home I found not,
In the woods the pathways led me,
And the footpath to the forest.

’There I stood, and burst out weeping,
Wept for one day, and a second,
And at length upon the third day,
Then I climbed a mighty mountain,
To the peak of all the highest.
On the peak I called and shouted,
And the woods made answer to me,
While the heaths re-echoed likewise:
“Do not call, O girl so senseless,
Shout not, void of understanding!
There is no one who can hear you,
None at home to hear your shouting.”

’Then upon the third and fourth days,
Lastly on the fifth and sixth days,
I to take my life attempted,
Tried to hurl me to destruction,
But by no means did I perish,
Nor could I, the wretched, perish.

Oisin kuollut, kurja raukka,
oisin katkennut, katala,
äsken tuossa toisna vuonna,
kohta kolmana kesänä,
oisin heinänä helynnyt,
kukostellut kukkapäänä,
maassa marjana hyvänä,
punaisena puolukkana,
nämät kummat kuulematta,
haikeat havaitsematta.” [...]

Kullervo

”Voi poloinen päiviäni,
voipa, kurja, kummiani,
voi kun pi’ in sisarueni,
turmelin emoni tuoman!
Voi isoni, voi emoni,
voi on valtavanhempani!
Minnekä minua loitte,
kunne kannoitte katalan?
Parempi olisi ollut
syntymättä, kasvamatta,
ilmahan sikeämättä,
maalle tälle täytymättä.
Eikä surma suoriin tehnyt,
tauti **oikein** osannut,
kun ei tappanut minua,
kaottanut kaksioisnä.”

5 V. Kullervon kuolema

(Text: *Kalevala* XXXVI: 297-346)

Kuoro

Kullervo, Kalervon poika,
otti koiransa keralle,
läksi tietä telkkimähän,
korpehen kohoamahan,
Kävi matkoa vähäsen,
astui tietä pikkaraisen;
tuli tuolle saarekselle;
tuolle paikalle tapahtui,
kuss’ oli piian pillannunna,
turmellut emonsa tuoman.

‘Would that I, poor wretch, had perished,
Hapless one, had met destruction,
That the second year thereafter,
Or the third among the summers,
I had shone forth as a grass-blade,
As a lovely flower existed,
On the ground a beauteous berry,
Even as a scarlet cranberry,
Then I had not heard these horrors,
Would not then have known these terrors.’ [...]

Kullervo

‘Woe my day, O me unhappy,
Woe to me and all my household,
For indeed my very sister,
I my mother’s child have outraged!
Woe my father, woe my mother,
Woe to you, my aged parents,
To what purpose have you reared me,
Reared me up to be so wretched!
Far more happy were my fortune,
Had I ne’er been born or nurtured,
Never in the air been strengthened,
Never in this world had entered.
Wrongly I by death was treated,
Nor disease has acted wisely,
That they did not fall upon me,
And when two nights old destroy me.’

5 V. Kullervo’s Death

Choir

Kullervo, Kalervo’s offspring,
At his side the black dog taking,
Tracked his path through trees of forest,
Where the forest rose the thickest.
But a short way had he wandered,
But a little way walked onward,
When he reached the stretch of forest,
Recognized the spot before him,
Where he had seduced the maiden,
And his mother’s child dishonoured.

Siin' itki ihana nurmi,
aho armahin valitti,
nuoret heinät hellitteli,
kuikutti kukat kanervan,
tuota piian pillamusta,
emon tuoman turmellusta:
eikä nousnut nuori heinä,
kasvanut kanervankukka,
ylennyt sijalla sillä,
tuolla paikalla pahalla,
kuss' oli piian pillannunna,
emon tuoman turmellunna.

Kullervo, Kalervon poika,
tempasi terävän miekan,
katselevi, kääntelevi,
kyselevi, tietelevi,
Kysyi mieltä miekaltansa,
tokko tuon tekisi mieli
syöä syyllistä lihoa,
viallista verta juoa.

Miekkä mietti miehen mielen,
arvasi uron pakinan.

Vastasi sanalla tuolla:
"Miks' en söisi mielelläni,
söisi syyllistä lihoa,
viallista verta joisi?
Syön lihoa syyttömätki,
juon verta viattomanki."

Kullervo, Kalervon poika,
sinisukka äijön lapsi,
pään on peltohon sysäsi,
perän painoi kankahasen,
kären käänti rintahansa,
itse iskihe käreille.
Siihen surmansa sukesi,
kuolemansa kohtaeli.

Se oli surma nuoren miehen,
kuolo Kullervo urohon,
loppu ainakin urosta,
kuolema kovaosaista.

There the tender grass was weeping,
And the lovely spot lamenting,
And the young grass was deploring,
And the flowers of heath were grieving,
For the ruin of the maiden,
For the mother's child's destruction.
Neither was the young grass sprouting,
Nor the flowers of heath expanding,
Nor the spot had covered over,
Where the evil thing had happened,
Where he had seduced the maiden,
And his mother's child dishonoured.

Kullervo, Kalervo's offspring,
Grasped the sharpened sword he carried,
Looked upon the sword and turned it,
And he questioned it and asked it,
And he asked the sword's opinion,
If it was disposed to slay him,
To devour his guilty body,
And his evil blood to swallow.

Understood the sword his meaning,
Understood the hero's question,
And it answered him as follows:
'Wherefore at thy heart's desire,
Should I not thy flesh devour,
And drink up thy blood so evil,
I who guiltless flesh have eaten,
Drank the blood of those who sinned not?'

Kullervo, Kalervo's offspring,
With the very bluest stockings,
On the ground the haft set firmly,
On the heath the hilt pressed tightly,
Turned the point against his bosom,
And upon the point he threw him,
Thus he found the death he sought for,
Cast himself into destruction.

Even so the young man perished,
Thus died Kullervo the hero,
Thus the hero's life was ended,
Perished thus the hapless hero.

English translation: William Forsell Kirby (1907)

Select Bibliography

- Goss, Glenda Dawn (ed.) *A Sibelius Companion*, Greenwood Press, Westport, Connecticut 1996
- Goss, Glenda Dawn 'Sibelius's *Kullervo* after 1892', published in *Hundra vägar har min tanke* (Festschrift till Fabian Dahlström), WSOY, Helsinki 2000
- Sirén, Vesa *Aina poltti sikaria. Jean Sibelius aikalaisten silmin*, Otava, Keuruu 2000
- Tawaststjerna, Erik *Sibelius*, Volume 1 (trans. Robert Layton), Faber and Faber, London 1976

Recording data: 2000-09-28/30 at the Sibelius Hall, Lahti, Finland

Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry

Producer: Robert Sufß

Neumann microphones; Studer Mic AD 19 microphone pre-amplifier; Yamaha O2R mixer; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Digital editing: Jeffrey Ginn

Project adviser: Andrew Barnett

Cover text: © Andrew Barnett 2000

Finnish translation: Leila Lukander

German translation: Horst A. Scholz

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover: a modern reworking of motifs from *Kullervo Carving the Oak* (Akseli Gallén-Kallela), cover for the publication *Nuori Suomi IV*/1894.

Back cover photograph: the Lahti Symphony Orchestra in the Sibelius Hall, Lahti (photo: © Eastpress Oy / Seppo J.J. Sirkka)

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

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

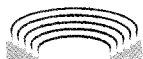
BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide. If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 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>

© 2000 & © 2001, BIS Records AB, Åkersberga.



SIBELIUS HALL
Concert and Chamber Centre

