



CD-861 DIGITAL

Sibelius

Symphonies 1 & 4

Lahti Symphony Orchestra
Osmo Vänskä





Lahti Symphony Orchestra

SIBELIUS, Johan (Jean) Julius Christian (1865-1957)**Symphony No. 1 in E minor, Op. 39** *(Breitkopf & Härtel)* **35'04**

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

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

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

Lahti Symphony Orchestra (Sinfonia Lahti)

Leader: Sakari Tepponen

conducted by **Osmo Vänskä**

Symphony No. 1 in E minor, Op. 39

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

Although the symphony was written at a time when nationalist sentiments were gathering momentum in Finland, neither this nor any other Sibelius symphony is a 'political' work; indeed, stylistically it owes much to the Russian music which was then a regular part of the Helsinki musical diet. At this period there were close cultural connections between the Finnish capital and St. Petersburg, and Russian musicians frequently performed in Helsinki. The Finnish conductor and composer Robert Kajanus (1856-1933), who founded the Helsinki Orchestra Society in 1882 and later became one of the keenest advocates of Sibelius's music, was a great admirer of Glazunov, who visited Finland on numerous occasions; other Russian composers whose music was played in Helsinki included Anton Rubinstein, Kalinnikov, Arensky and Rimsky-Korsakov. Tchaikovsky's works had interested and influenced Sibelius since the time of his youthful chamber works; as Sibelius remarked, 'There is

much in that man that I recognize in myself'. The Russian composer's *Symphonie pathétique*, written as recently as 1893, had been performed in Helsinki in 1894 and 1897. Although Sibelius denied having heard Borodin's *First Symphony* (1862-67), which was played in Helsinki in October 1896, there is a striking similarity between the main theme of Borodin's first movement and the corresponding place in Sibelius.

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

When Sibelius and his wife Aino travelled to Berlin in late February 1898, he was toying with the idea of composing a programmatic symphony; after hearing Berlioz's *Symphonie fantastique* he wrote in his sketchbook: 'O santa ispirazione! O santa dea!' Aino returned to Helsinki in early April, and by the end of that month Sibelius had started serious work on the symphony – although any programmatic notions soon fell by the wayside. During the spring of 1898 Sibelius grew increasingly weary of city life (the temptations of which he was only too inclined to sample), and he returned to Finland in early June, staying at his mother-in-law Elisabeth Järnefelt's house in Lohja (in Swedish Lojo, some forty miles west of Helsinki), where he worked

diligently on the symphony until the late autumn. Eventually – and apparently with some reluctance – he moved back to Helsinki, to a rented flat in Liisankatu where he lived with his brother Christian and sister Linda as well as Aino and their two daughters. In November Aino gave birth to a third daughter, Kirsti. But in Helsinki, as in Berlin, Sibelius was incapable of resisting the call of fashionable hostelrys (such as the Hotel Kämp, or the König and Gambrini taverns), and he soon moved out to Kerava, fifteen miles north of the city, where his family joined him in the spring of 1899, and where he put the finishing touches to the work.

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

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

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

The finale is introduced by a weighty string re-statement of the clarinet theme from the first movement, echoed more gently by the woodwind – although this theme is to play no further direct part in the movement. The main theme is frenzied; the music is characterized by 'thrilling orchestral detail, sudden and vivid dramatic contrasts, impetuous and declamatory outbursts of rhetoric' (Layton). A climax is reached, with explosive chords from the orchestra – the rhythm here recalls the main theme of the first movement. Contrasted with this tem-

pestuous activity is a broad, fervent subsidiary idea, not dissimilar to the principal theme of the slow movement; this is first heard *cantabile ed espressivo* from the violins. The furious *Allegro molto* returns, again culminating in emphatic chords, and the impassioned subsidiary theme then leads the symphony onwards to a climax of great romantic splendour. Unlike Tchaikovsky, Sibelius resists the temptation to end his symphony triumphantly with a major-key version of the 'motto' theme: the overwhelming, tragic coda is snuffed out by two *pizzicato* chords, similar to those which ended the first movement.

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

Symphony No. 4 in A minor, Op. 63

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

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

Sibelius worked on his *Fourth Symphony* from December 1909 until April 1911, although he also devoted energy to other matters. In March 1910 he travelled into Helsinki regularly in an attempt to resolve his desperate financial problems ('Money matters are for me like going to the privy, a necessary evil', he had remarked the previous year); these were finally eased to some extent by Axel Carpelan and his cousin Tor – who, in conjunction with influential cultural figures, managed to obtain donations and financial guarantees from the business community. Social obligations also took their toll: in May, for example, he travelled to Viipuri (Vi-

borg) to meet Rosa Newmarch (1857-1940), the English writer on music with whom he corresponded for many years; together they went to Imatra and Helsinki, and she also visited his home at Järvenpää.

Sibelius's distractions were not exclusively of a practical or social nature, however; musical projects both new and old also claimed his attention. In 1910 he completed a short tone poem entitled *The Dryad* (February), finished revising the funeral march *In memoriam* (March) and wrote the eight Op. 61 songs (July). At the beginning of August 1910, he spent a week on the island of Järvo off the southern coast of Finland, after which he worked solidly on the symphony until late September, when he was distracted by a revision of the cantata *The Origin of Fire* and a visit to Christiania (as Oslo was then known) and Berlin. He took up the symphony again when he returned to Järvenpää, and made some progress, though this meant staying away from Helsinki concerts by both Glazunov and Fauré. In early November he met the soprano Aino Ackté (1876-1944) to discuss a projected tour to Germany, Austria and Czechoslovakia, planned for the following February, and as a result of this meeting he started work on an orchestral song, a setting of Edgar Allan Poe's *The Raven*; in November he worked on both the symphony and the song, although he also found time to visit his wife Aino, who was in hospital suffering from rheumatoid arthritis. But in early December he realized that he could never complete *The Raven* in time, and pulled out of the tour; some of the musical material intended for the song found its way instead into the finale of the symphony.

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

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

recapitulation is foreshortened, starting with high violins and the brass chords of the second group.

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

The third movement, *Il tempo largo*, is a good example of Sibelius using formal processes which are determined by the inner essence of the themes to such an extent that attempts at structural analysis are virtually redundant. Overall, the music works its way towards a broad statement of an ascending chorale-like theme, first heard as a two-bar phrase on the horns. The melodic contours and rhythms of this movement are closely related to the slow movement of Sibelius's *Voces Intimae* string quartet, Op. 56, completed in April 1909, and indeed the main themes of the two slow movements were originally sketched on the same piece of paper, scored for quartet. (Apart from this, however, there is no evidence to support Harold Johnson's suggestion that the entire *Fourth Symphony* was originally

planned as a string quartet). The chorale-like theme is thus earlier than most of the other material in the symphony, having been conceived before Sibelius's trip to Koli. This movement, along with excerpts from *The Tempest*, the funeral march *In memoriam* and *The Swan of Tuonela*, was played at Sibelius's funeral.

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

Sibelius called the *Fourth Symphony* 'a protest against present-day music. It has nothing, absolutely nothing of the circus about it.' It is the most important work from a period of Sibelius's career in which he produced a series of searching, predominantly austere works – including the tone poems *The Dryad* and *The Bard*, the orchestral song *Luonnotar*, the three piano *Sonatinas*, the *Voces Intimae* string quartet and the incidental music to Lybeck's play *The Lizard*. The audience's reaction at the première was one of bewilderment, and the critics were no less perplexed. The choral conductor Heikki Klemetti, a prominent figure in Finnish cultural life, wrote in *Säveletär* that: 'Everything seems strange. Curious, transparent figures float here and there, speaking to us in a language whose meaning we cannot grasp'. Evert Katila, writing a little later in *Uusi Suometar*, called the piece 'a sharp protest against the general trend in modern music... the most modern of the modern.' At first the symphony did not always receive a positive response – it was even hissed when Stenhammar conducted it in Gothenburg in 1913 – but its profundity and universal relevance are now beyond question, its special position within Sibelius's output unassailable. The composer's son-in-law, the conductor Jussi Jalas, remarked that 'For us Finnish musicians, Sibelius's *Fourth Symphony* is like the Bible. We approach it with great respect and devotion. In this work Sibelius had seen the unfathomable tragedy of life's inconsistency, and given it expression boldly, by new means and in a new musical language.'

© Andrew Barnett 1997

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

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

Osmo Vänskä (b. 1953) studied conducting at the Sibelius Academy with Jorma Panula, graduating in 1979. He has also studied privately in London and West Berlin and has taken part in Rafael Ku-

belik's master class in Lucerne. Osmo Vänskä is also active as a clarinetist.

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

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

Sinfonia nro 1, e-molli, opus 39

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

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

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

Tšaikovskin teokset olivat kiinnostaneet Sibeliusia ja vaikuttaneet häneen aina hänen nuoruuden

aikaisista kamariteoksistaan lähtien – eli kuten Sibelius itse kirjoitti: ”Tiedän kyllä, että siinä mieheessä on paljon samallaista [sic!] kun minulla”. Venäläissäveltäjän *Symphonie pathétique*, joka oli valmistunut vain niin vähän aikaisemmin kuin 1893, oli esitetty Helsingissä 1894 ja 1897. Vaikka Sibelius kielsi kuulleen Borodinin *ensimmäistä sinfoniaa* (1862-67), joka oli esitetty Helsingissä vuoden 1896 lokakuussa, Borodinin ensimmäisen osan pääteemalla ja vastaavalla kohdalla Sibeliuksen sinfoniassa on hämmästyttävää samankaltaisuutta.

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

Kun Sibelius matkusti vuoden 1898 helmikuun lopulla yhdessä Aino-vaimonsa kanssa Berliiniin, hän leikiteli ajatuksella ohjelmallisen sinfonian säveltämisestä. Kuultuaan Berlioz’n *Fantastisen sinfonian* (*Symphonie fantastique*) hän kirjoitti luonnosvihkoonsa: ”O santa ispirazione! O santa dea!” Aino palasi Helsinkiin huhtikuun alussa, ja kun lopulla Sibelius aloitti toden teolla työskentelyn sinfonian kimpussa – siitäkin huolimatta, että kaikki ohjelmalliset päähänpistot saivat nyt jäädä syrjään. Vuoden 1898 keväällä Sibelius alkoi kyllästyä kaupunkielämään (ja kiusauksiin, joita hänellä

ei ollut tapana vältellä) ja hän palasi Suomeen kesäkuun alussa.

Hän asui anoppinsa Elisabeth Järnefeltin luona Lohjalla, jossa hän työskenteli uutterasti sinfonian parissa myöhäissyksyyn asti. Sitten hän muutti – ilmeisen vastahakoisesti – takaisin Helsinkiin, Liisankadulle, jossa hän jakoi vuokra-asunnon veljensä Christianin, sisarensa Lindan sekä Ainin ja heidän kahden tyttärensä kanssa. Marraskuussa Aino synnytti kolmannen tyttären, Kirstin. Mutta Helsingissä Sibelius ei kyennyt, niin kuin ei Berliinissäkään, vastustamaan muodikkaiden illanviettopaikkojen (kuten hotelli Kämpin tai kellarikrouvien Königin ja Gambrinin) houkutuksia. Niinpä hän muuttikin pian Keravalle, jonne perhe seurasi häntä keväällä 1899. Siellä hän myös viimeisteli sinfoniansa.

Jean Sibeliuksen *ensimmäinen sinfonia* on klassisen perinteen mukaisesti neliosainen. Se on kirjoitettu täydelle orkesterille, johon kuuluvat myös tuuba ja harppu. Kuten tavallista Sibeliuksen teoksissa, koko sinfonian temaattinen aineisto on hyvin yhtenäinen, vaikkakin hienovaraisella tavalla. Teos alkaa lavealla klarinettsoololla, jota säestävät ainoastaan patarummut (*Andante, ma non troppo*); tämä aihe, jota usein kutsutaan sinfonian mottoemäksi, sisältää sen tärkeimmän motiivisen aineiston. *Allegro energico*n itsevarma, rytmisesti tiukka pääteema on tonaalisesti kaksiselitteinen, sillä se leijaillee G-duurin ja e-mollin välillä. Toinen ryhmä alkaa iloisella huilumotiivilla, joka on peräisin klarinettsoolosta. Osa on toteuttavinaan sonaattimuodon periaatteita, mutta tapa, jolla Sibelius soviittaa yhteen kehittelytaitteen lopun kertaustaitteen alkuun, on vain yksi esimerkki muodollisesta tiivistämisestä, josta oli tuleva hänen myöhempien sinfonioidensa

tunnusmerkki. Robert Layton kutsuu tätä osaa ”sinfonisen yhtenäisajattelun voimannäytteeksi”, joka pitää sisällään ”romantiikan ajan täysiveristä retoriikkaa yhdistyneenä ilmaisukielen suoruuteen ja muotoilun taloudellisuuteen, jotka ovat hyvin tyyppillisiä piirteitä klassiselta tyylikaudelta”.

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

Scherzo alkaa vankalla, brucknermaisella rytmisellä tykytyksellä, mutta musiikin edetessä se muuttuu yhä noikkeammaksi ja oikukkaammaksi, puupuhaltimien ja josten osuusten yhdyntyessä pyörteen kiihkeydellä. Triojakso on tyynempi ja siinä voi kuulla kaikuja hitaan osan pastoraalisen välikkeen tunnelmasta. Osa päättyy scherzo-jakson lyhennettyyn kertaukseen.

Finaalin aloittaa josten raskas toisinto ensimmäisen osan klarinettiteemasta, puupuhaltimien vastatessa hienovaraisesti kaiun lailla, vaikka tällä teemalla ei olekaan tärkeää sijaa tässä osassa. Pääteema on hyvin kiihkeä: osan musiikille on luonteenaomaista ”orkesteritekstuuriin jännittävät yksi-

tyiskohdat, yllättävät ja voimakkaat dramaattiset vastakkainasettelut, sanonnan rajut ja mahtipontiset puuskat” (Robert Layton). Osa saa huipennuksensa orkesterin räjähtävissä soinnuissa – rytmi palauttaa mieleen ensiosan pääteeman. Vastakohtana myrskyisille tapahtumille on laava, intohimoinen sivu aihe, joka ensiksi kuullaan viuluista, *cantabile ed espressivo* ja joka muistuttaa hitaan osan pääteemaa. Hurja *allegro molto* palaa ja saa jälleen huipennuksensa intohimoinen soinnuissa. Kiihkeä sivuteema johtaa sinfonian suureen, romanttisen loisteliaaseen huipennukseen. Toisin kuin Tšaikovski, Sibelius välttää kiussauksen päättää sinfoniansa mottoteeman duurisävellajiseen voitonjuhlaan: myrkistävän, traagisen koodan viimeinen henkäys on kaksi *pizzicato*-sointua, aivan kuin ensimmäisen osankin lopussa.

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

Sinfonia nro 4, a-molli, opus 63

”Sinfoniahän ei ole ’sävellyskappale’ tavallisessa mielessä. Se on pikemminkin uskontunnustus elämän eri vaiheissa”, kirjoitti Sibelius päiväkirjaansa marraskuun viidentenä vuonna 1910. Yli vuotta

aiemmin, vuoden 1909 syyskuun lopulla, hän oli matkustanut Kolille, Pohjois-Karjalaan, seuranaan lankonsa, taidemaalari Eero Järnfeldt, jolle hän oli omistava *neljännen sinfoniansa*. Kaukaisen Kolin "vuoren" ja Pielisjärven rantojen vaaraimaiset tarjosivat hänelle ainutlaatuisen tilaisuuden tutkistella elämäänsä ja työtään. Hän pohti vuoden 1908 kurkkuleikkaustaan, joka oli johtanut (ainakin väliaikaisesti) täydelliseen pidättäytymiseen sikaireista ja alkoholista, sekä aina vain kasaantuvia velkojaan. Häntä mietitytti myös hänen saavuttamansa keskeinen asema maansa musiikkielämässä sekä se arvonanto, jota hän sai kokea nuoremmilta kollegoiltaan, erityisesti Kuulalta, Madetojalta ja Mellartinilta, sekä ystäviltaan, erityisesti kulttuurienkiloilta kuten taidemaalari Pekka Haloselta ja kirjailija Juhani Aholta. Viimeksi mainitut asuivat molemmat lähellä hänen omaa huvilaansa Ainolaa Järvenpäässä, jonne perhe oli muuttanut vuoden 1904 lopulla. Myöhemmin Sibelius kirjoitti päiväkirjaansa: "Kolilla! Yksi elämäni suurimmista kokemuksista. Suunnitelmia. 'La Montagne'!" Saman vuoden 1909 joulun aikoihin Sibeliuksen päiväkirja paljastaa, että hän oli alkanut kokeilla *neljännen sinfonian* motiivien kanssa. Katkelma hänen ystävänsä ja tukijansa Axel Carpelanin kirjeestä viittaa selvästi sinfonian ja Kolin-matkan yhteyteen: "— mitä soitit minulle 'Vuoresta' ja 'Vaeltajan ajatuksista' on varmaan valtavinta mitä olen sinulta kuullut. Saanko kokea sinfonian soivassa orkesterissa?"

Jean Sibelius työskenteli *neljännen sinfoniansa* kimpussa vuoden 1909 joulukuusta huhtikuuhun 1911, mutta hän joutui uhraamaan tarmoaan myös muille asioille. Maaliskuussa 1910 hän kävi Helsingissä useita kertoja yrittääkseen ratkaista epätoi-

voiset talousongelmansa ("Raha-asiat ovat minulle kuin klossetissa käynti, välttämätön paha", hän oli huomauttanut edellisenä vuonna) jotka kuitenkin helpottuivat lopulta ainakin hieman, kun Axel Carpelanin onnistui serkkunsa Torin kanssa ja vaikutusvaltaisten kulttuuripersoonien kera saamaan hankituksi lahjoituksia ja lainojen takauksia liikelämän merkkihenkilöiltä. Myös seuraalamän velvollisuudet vaativat veronsa: esimerkiksi toukuussa Sibelius matkusti Viipuriin tapaamaan Rosa Newmarchia (1857-1940), englantilaista musiikki-kirjailijaa, jonka kanssa hän oli ollut kirjeenvaihdossa vuosikaudet. Yhdessä he matkasivat Imatralle ja Helsinkiin, ja Newmarch kävi myös Ainolassa.

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

Marraskuun alussa hän tapasi sopraano Aino Acktén (1876-1944) keskustellakseen seuraavan vuoden helmikuulle suunnitellusta konserttikier-
tuesta Saksaan, Itävaltaan ja Tšekkoslovakiaan. Tuolloin syntyi ajatus säveltää kiertuetta varten

Edgar Allan Poen runo *Korppi* orkesterilauluksi. Marraskuussa Sibelius työskentelikin sekä sinfonian että laulun kimpussa, mutta löysi silti aikaa käydä katsomassa puolisoaan Ainoa, joka oli joutunut sairaalahoitoon Helsinkiin nivelreuman takia. Joulukuun alussa hän oivalsi, ettei pystyisi saamaan *Korppi*-laulua valmiiksi ajoissa, joten hän joutui näin pidättäytymään Ackten toiveen täyttämisestä. Osa lauluun aiotusta musiikkimateriaalista hakeutui kuitenkin sinfonian finaaliin.

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

Neljännen sinfonian musiikillinen aineisto on äärimmäisen tiivis ja keskitetty. Vaikka Sibelius soitinsi teoksen suurelle orkesterille, hän käytti sitä niin taloudellisesti, että sinfoniaa on usein verrattu kamarimusiikkiin. Teoksen musiikkia hallitsee tri-

tonus-intervalli, *diabolus in musica*, joka kuullaan ensimmäisen kerran alakulioissa avautahdeissa, c–d–fis–e, joiden Sibeliuksen itsensä mukaan tulisi soida "kovina kuin kohtalo". Hitaan ensimmäisen osan pääteema esiintyy ensikerran soolosellolla, joka vakiinnuttaa a-molli-sävellajin (yhdessä luonnoksista teema on saanut nimen "Marche élégiaque"). Toinen ryhmä, joka on fis-keskeinen, alkaa voimallisilla vaskiakordeilla.

Kehittelyjakso alkaa musiikilla, joka on tonaalisesti Sibeliuksen moniselitteisimpiä. Sitä seuraavat puupuhaltimien nousevat kuviot, jotka jättävät taakseen jousten kuhisevan taustaverhon. Kertaus, jonka aloittavat korkealla liikkuvat viulut ja jo toisessa ryhmässä kuullut vaskien soinnut, on lyhennetty.

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

Kolmas osa, *Il tempo largo*, on hyvä esimerkki Sibeliuksen tavasta käyttää muodollisia kehitys-

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

Sinfonian finaali, *allegro*, on muodollisesti sonaattirondo. Se alkaa kirkkaasti ja huolettomasti hitaan osan loppupuolelta johdetulla nousevalla aiheella. Toisen ryhmän nousevat puupuhallin-kuviot (Es-duurissa, vastoin jousten A-duuria) -toisistaan tritonuksen päässä olevien sävellajien epämukavalta kuulostava rinnakkaisasettelu tavannukaisemmalta tuntuvan toonika-dominantti-suhteen asemesta) liittyvät läheisesti ensimmäisen osan kertausjaksossa esiintyvään motiiviin. Näiden loppuun Sibelius liittää ”riipuksen”, laskeutuvan septimin; molemmat aiheet palaavat uudestaan koodassa. Vaikkakin Sibelius käyttää yhä orkesteriaan säästeliäästi, antaen soolosellolle, -viululle ja

-klarinetille omat osuutensa, hän ottaa tässä osassa mukaan myös kelloperlin (glockenspiel), mikä sittemmin aiheuttanut myös hämminkiä. Kun Sibeliuksen käsikirjoituspartituurissa lukee ”Stahlstäbe” (joka viittaa kelloperliin), painettu laitos ilmoittaa tarvittavaksi soitinta nimeltä ”Glocken” (putkikellot). Sibelius on todistettavasti halunnut käytettäväksi kelloperliä, sillä hänen mielestään putkikellojen ääni oli liian ”orientaalinen”. Käyrätorvien koraaliteema, sitä säästävä jousten keinuva ostinato (joka kuulostaa miltei nopealta, tasaiselta hengitykseltä) ja sitä seuraava synkopoitu kromaattinen katkelma ovat kaikki peräisin *Korppi*-laulun luonnoksista ja niillä on tärkeä asema loppuhuipennuksessa, samoin kuin lohduttomassa koodassa, jossa motiivit toisesta ryhmästä muistuttavat ja taakse jääneestä ristiriidasta. Sinfonia ei loppu tragedian, vaan alistumisen tunteeseen, jota kuvaavat toistuvat, puolivoimakkasti soivat a-molli-soinnut.

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

Sinfonia sai kantaesityksen yleisöltä hämmennyneen vastaanoton. Myös kriitikot olivat ällistyneitä. Heikki Klemetti, kuoronjohtaja ja yksi Suomen musiikkikielämän voimamiehistä, kirjoitti *Sävelletäressä*: ”Kaikki oli kummaa. Omituiset, läpinäkyvät olennot liihottelevat sinne tänne, puhuen meille jotakin. Jota emme ymmärrä.” Evert Katila kirjoitti

hieman myöhemmin *Uudessa Suomessa*, että sinfonia oli ”jyrkkä wastalause nykyaikaista säveltämistä paapaa vastaan – uusista uusinta musiikkia –.”

Aluksi sinfonia ei aina saanut myönteistä vasta-kaikua – Göteborgissa sille jopa vihellettiin Stenhammarin johdettua sen vuonna 1913. Nykyään sen syvällisyyttä ja maailmanlaajuisista merkitystä ei enää voi asettaa kyseenalaiseksi, ja sen erityis-asema Sibeliuksen tuotannossa on kiistaton. Säveltäjän vävy, kapellimestari Jussi Jalas on todennut, että ”Meille suomalaisille muusikoille Sibeliuksen *neljäs sinfonia* on kuin Raamattu. Me lähestymme sitä suurella kunnioituksella ja hartaudella. Tässä teoksessa Sibelius oli nähnyt elämän ristiriitaisuuden pohjattoman traagikan ja tuonut sen esiin rohkeasti, uusin keinoin ja uudella sävelkielellä.”

© **Andrew Barnett 1997**

Sinfonia Lahti (Lahden kaupunginorkesteri)

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

Sinfonia Lahti konsertoii Lahden konserttitalossa (arkkitehdit Heikki ja Kaija Siren, 1954) ja Ristinkirkossa (Alvar Aalto, 1978), jossa tehdään kaikki levytykset. Orkesteri esiintyy usein myös

Helsingissä ja se on kutsuttu konsertoimaan useille musiikkijuhille sekä mm. Saksaan, Ranskaan, Ruotsiin ja Venäjälle Pietariin. Orkesteri levyttää säännöllisesti BIS levy-yhtiölle.

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

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

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

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

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

Obwohl die Symphonie zu einer Zeit geschrieben wurde, in der die nationalen Gefühle in Finnland zunahmen, ist weder diese noch irgendeine andere Symphonie von Sibelius ein „politisches“ Werk, sondern stilistisch hat sie vielmehr der russischen Musik, die damals ein fester Bestandteil der musikalischen Diät in Helsinki war, einiges zu verdanken. Damals waren die kulturellen Beziehungen zwischen der finnischen Hauptstadt und St. Petersburg eng, und russische Musiker spielten häufig in Helsinki. Der finnische Dirigent und Komponist Robert Kajanus (1856-1933), der 1882 die Helsinkier Orchestergesellschaft gegründet hatte und später einer der eifrigsten Verfechter von Sibelius' Musik wurde, war ein großer Bewunderer von Glasunow, der Finnland zahlreiche Male besuchte; zu den anderen russischen Komponisten, deren Musik in Helsinki gespielt wurde, gehörten Anton Rubinstein, Kalinnikow, Arenskij und Rim-

skij-Korsakow. Tschajkowskij's Werke interessierten und beeinflussten Sibelius seit seinen jugendlichen Kammermusikwerken; er bemerkte: „Es gibt viel in dem Mann, das ich bei mir selbst erkenne“. Die *Symphonie pathétique* des russischen Komponisten, erst 1893 geschrieben, war 1894 und 1897 in Helsinki aufgeführt worden. Sibelius stritt zwar ab, Borodins *erste Symphonie* (1862-67) gehört zu haben, als sie im Oktober 1896 in Helsinki gespielt wurde, aber es gibt eine auffallende Ähnlichkeit zwischen dem Hauptthema des ersten Satzes bei Borodin und der entsprechenden Stelle bei Sibelius.

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

Als Sibelius und seine Frau Aino im späten Februar 1898 nach Berlin reisten, spielte er mit der Idee, eine Programmsymphonie zu komponieren; nachdem er Berlioz' *Symphonie fantastique* gehört hatte, schrieb er in sein Skizzenbuch: „O santa ispirazione! O santa dea!“ Aino kehrte im frühen April nach Helsinki zurück, und gegen Ende des Monats hatte Sibelius ernsthaft begonnen, an der Symphonie zu arbeiten – obwohl jegliche Programmideen links liegen blieben. Im Frühling 1898 wurde Sibelius des Stadtlebens immer überdrüssiger

(dessen Versuchungen zu probieren er nur allzu geneigt war), und im frühen Juni kehrte er nach Finnland zurück, wo er im Hause seiner Schwiegermutter Elisabeth Järnefelt in Lohja wohnte (auf Schwedisch Lojo, etwa 65 Kilometer westlich von Helsinki) und bis zum Spätherbst fleißig an der Symphonie arbeitete. Schließlich zog er – offensichtlich ziemlich ungern – nach Helsinki zurück, in eine Mietwohnung in der Liisankatu, wo er mit seinem Bruder Christian und seiner Schwester Linda wohnte, sowie mit Aino und ihren beiden Töchtern. Im November gebar Aino eine dritte Tochter, Kirsti. Wie in Berlin, so auch in Helsinki war Sibelius nicht imstande, dem Locken vornehmer Lokale zu widerstehen (wie des Hotels Kämp, oder der Restaurants König und Gambrini), und er zog bald nach Kerava hinaus, 25 Kilometer nördlich der Stadt, wohin die Familie im Frühling 1899 nachkam, und wo er letzte Hand an das Werk legte.

Sibelius' *erste Symphonie* ist in Übereinstimmung mit der klassischen Tradition viersätzig und für großes Orchester mit Tuba und Harfe gesetzt. Wie immer bei Sibelius ist das thematische Material der ganzen Symphonie sehr einheitlich, wenn auch auf subtile Art. Das Werk beginnt mit einem breiten Klarinettensolo, nur von Pauken begleitet (*Andante, ma non troppo*); dieses Thema, häufig als „Mottothema“ bezeichnet, enthält das wichtigste motivische Material der Symphonie. Das bestimmte, rhythmisch straffe Hauptthema des *Allegro energico* ist tonal zweideutig und schwebt zwischen G-Dur und e-moll; die zweite Themengruppe beginnt mit einem munteren Flötenmotiv, das aus dem Klarinettensolo entwickelt ist. Der Satz legt ein Lippenbekenntnis zu den Prinzipien der Sonatenform ab, aber die Art, auf welche Sibe-

lius den Schluß der Durchführung mit dem Anfang der Reprise zusammenlegt, ist ein Beispiel der formalen Komprimierung, die seine späteren Symphonien kennzeichnen sollte. Robert Layton nennt diesen Satz „eine Glanzleistung organischen symphonischen Denkens“, mit „der Vollblutshetorik der Romantik in Ehe mit einer Unmittelbarkeit des Ausdrucks und einer Ökonomie im Aufbau, die wahrhaft klassisch sind“.

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

Das Scherzo beginnt mit einem robusten rhythmischen Puls Brucknerscher Art, aber während die Musik sich vorwärts bewegt, wird sie immer beweglicher und quicklebender, wobei sich die Stimmen der Holzbläser und der Streicher mit der Geschwindigkeit eines Wirbelwindes verweben. Das Trio ist ruhiger, ein Echo der Stimmung eines

pastoralen Zwischenspiels im langsamen Satz, und der Satz endet mit einer verkürzten Wiederholung des Scherzoteles.

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

Die erste Symphonie war ein Wendepunkt in Sibelius' Karriere. Ohne auf die symphonische Dichtung als expressive Form für die Musik eines eher programmatischen Charakters zu verzichten, machte er hier einen entscheidenden Schritt von

der Wagnerianischen Welt weg, die ihn in den 1890er Jahren so sehr beschäftigt hatte. Gleichzeitig bekannte er sich persönlich zur absoluten Musik, zu jener symphonischen Tradition, die bis zurück zu den Wiener Klassizisten reichte. Mit dieser Tradition als Ausgangspunkt sollte er einen symphonischen Weg beschreiten, der so einzigartig war, daß seine Bedeutung und seine Auswirkungen erst heute ganz klar zu werden beginnen.

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

„Eine Symphonie ist nicht einfach eine Komposition im landläufigen Sinne des Wortes; sie ist eher ein inneres Bekenntnis an einem bestimmten Punkt des Lebens.“ – So schrieb Sibelius am 5. November 1910 in seinem Tagebuch. Ein gutes Jahr früher, im September 1909, war er nach Koli in Nordkarelien gereist, zusammen mit seinem Schwager, dem Maler Eero Järnefelt, dem er seine vierte Symphonie widmen sollte. Das wilde Landschaftsbild dieses entlegenen Berges am Pielinen-See bot ihm eine einzigartige Möglichkeit, über sein Leben und seine Arbeit nachzudenken: seine Kehlenoperationen im Jahre 1908, die zu einem (zumindest vorübergehenden) Verzicht auf Zigarren und Alkohol geführt hatten, seine stets größer werdenden Schulden, die zentrale Stelle, die er inzwischen im Musikleben seines Landes errungen hatte, die Hochschätzung, die er von jüngeren Komponisten wie Kuula, Madetoja und Melartin genoß, aber auch von Freunden, besonders von Kulturpersonen, wie dem Maler Pekka Halonen und dem Schriftsteller Juhani Aho, die beide unweit der Villa in Järvenpää wohnten, die seit 1904 Sibelius' Heim gewesen war. In sein Tagebuch schrieb er: „Koli. Eines der größten Erlebnisse meines Lebens. Viele

Pläne. »La montagne«!“ Zu Weihnachten jenes Jahres enthüllt uns Sibelius' Tagebuch, daß er mit thematischen Experimenten zu seiner *vierten Symphonie* begonnen hatte, und ein Brief seines Freundes Axel Carpelan deutet klar eine Verbindung zwischen der Symphonie und der Reise nach Koli an: „was Du mir aus dem »Berg« und den »Gedanken eines Wegesellen« vorspieltest, war das beeindruckendste, was ich bisher aus Deiner Feder hörte. Ich sehne mich danach, die Symphonie in ihrem glühenden Orchestergewand zu hören.“

Sibelius arbeitete an seiner *vierten Symphonie* vom Dezember 1909 bis zum April 1911, obwohl er auch für andere Sachen Energie brauchte. Im März 1910 fuhr er regelmäßig nach Helsinki hinein in einem Versuch, seine hoffnungslosen finanziellen Probleme zu lösen („Geldsachen sind für mich wie das Klogehen, ein notwendiges Übel“, hatte er im vorigen Jahr bemerkt); diese wurden letztlich zum Teil durch Axel Carpelan und dessen Cousin Tor gelindert, denen es zusammen mit einflußreichen Kulturpersönlichkeiten gelang, von der Geschäftswelt Spenden und finanzielle Garantien zu erhalten. Gesellschaftliche Verpflichtungen verlangten auch einiges von ihm: im Mai fuhr er beispielsweise nach Viipuri um Rosa Newmarch (1857-1940) zu treffen, die englische Musikschriftstellerin, mit der er viele Jahre im Briefwechsel stand; zusammen reisten sie nach Imatra und Helsinki, und sie besuchte auch sein Heim in Järvenpää.

Sibelius' Ablenkungen waren aber nicht ausschließlich praktischer oder gesellschaftlicher Art; neue und ältere musikalische Unterfangen nahmen ebenfalls seine Aufmerksamkeit in Anspruch. 1910 vollendete er eine kurze Tondichtung mit dem Titel *Die Dryade* (Februar), er schloß die Revision des

Trauermarsches *In memoriam* ab (März), und er schrieb die acht Lieder op. 61 (Juli). Anfang August 1910 verbrachte er eine Woche auf der Insel Järvi an der finnischen Südküste, wonach er bis spät im September fest an der Symphonie arbeitete, zu welchem Zeitpunkt er durch eine Revision der Kantate *Der Ursprung des Feuers* und Reisen nach Christiania (wie Oslo damals hieß) und Berlin abgelenkt wurde. Nach seiner Rückkehr nach Järvenpää nahm er die Symphonie wieder auf und machte einige Fortschritte, obwohl dies bedeutete, daß er Konzerte in Helsinki von Glasunow und Fauré versäumte. Früh im November traf er die Sopranistin Aino Ackté (1876-1944), um Pläne für eine Konzertreise im folgenden Februar nach Deutschland zu besprechen, und als Ergebnis ihres Treffens begann er die Arbeit an einem Orchesterlied, eine Vertonung von Edgar Allan Poes *Der Rabe*; im November arbeitete er sowohl an der Symphonie als auch an dem Lied, und er fand auch die Zeit dazu, seine Frau Aino zu besuchen, die wegen Gelenkrheumatismus im Krankenhaus lag.

Früh im Dezember sah er aber ein, daß er den *Raben* niemals rechtzeitig würde vollenden können, weswegen er seine Mitwirkung an der Tournee absagte; Teile des musikalischen Materials für das Lied wurde stattdessen in das Finale der Symphonie aufgenommen.

Im Frühjahr 1911 verbrachte Sibelius einige Zeit in Helsinki, aber anscheinend machte er wenig Fortschritte mit der Symphonie bevor er im Februar eine erfolgreiche Reise als Dirigent nach Schweden (Göteborg) und Lettland (Riga und Mitau/Jelgava) antrat – und als er zurückkehrte, war seine erste Aufgabe das Schreiben von zwei kurzen Nummern, *Canzonetta* und *Valse romantique*, für eine Neu-

inszenierung des Stückes *Kuolema*. Im März konnte er aber wieder an der Symphonie arbeiten, und am 2. April schrieb er ins Tagebuch: „Die Symphonie ist »fertig«. *Iacta alea est...* Man muß viel Mut haben, um dem Leben direkt ins Auge zu schauen.“

Sibelius dirigierte selbst die Uraufführung in Helsinki am nächsten Tag, 3. April 1911. Später im April unternahm er einige Korrekturen, und am 20. Mai schickte er eine Reinschrift der Partitur an Breitkopf & Härtel.

Das musikalische Material der *vierten Symphonie* ist äußerst konzis und sehr konzentriert, und obwohl Sibelius das Werk für großes Orchester instrumentierte, verwendete er dieses auf eine so ökonomische Weise, daß es häufig mit Kammermusik verglichen wird. Vorherrschend in der Musik ist das Intervall des Tritonus, *diabolus in musica*, das bereits in den grüblerischen Anfangstönen zu hören ist, C-D-Fis-E, von denen Sibelius selbst sagte, sie sollten „hart wie das Schicksal“ klingen. Das Hauptthema des langsamen ersten Satzes ist zunächst in einem Solocello zu hören, wobei die Tonart a-moll festgelegt wird (in einer Skizze wird dieses Thema als „Marche élégiaque“ bezeichnet); die zweite Themengruppe, mit Fis als Zentrum, beginnt mit kraftvollen Akkorden der Blechbläser. Die Durchführung beginnt mit etwas von der tonal doppeldeutigsten Musik bei Sibelius, es folgen steigende Holzbläserfiguren über einem hastigen Hintergrund der Streicher, und die gekürzte Reprise beginnt mit hohen Violinen und den Blechbläserakkorden der zweiten Themengruppe.

Als zweiter Satz steht das Scherzo, *Allegro molto vivace*. Die spielerische, tänzerische Oboenmelodie in 3/4 wird von übereinandergelagerten, steigenden Quartetten der Violinen beantwortet, einer

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

Der dritte Satz, *Il tempo largo*, ist ein gutes Beispiel von Sibelius' Gebrauch formaler Vorgänge, die so weitgehend von der inneren Essenz der Themen bestimmt werden, daß jeglicher Versuch formaler Analysen praktisch überflüssig ist. Die Musik arbeitet sich bis zu einem breit steigenden, choralähnlichen Thema empor, das zunächst als zweitaktige Phrase in den Hörnern erscheint. Die melodischen Umrisse und Rhythmen dieses Satzes sind mit dem langsamen Satze des im April 1909 vollendeten Streichquartetts *Voces Intimae*, op. 56, eng verwandt, und die Hauptthemen beider langsamer Sätze wurden in der Tat ursprünglich auf demselben Papierbogen skizziert, für Quartett gesetzt. (Abgesehen von dieser Tatsache gibt es aber keinerlei Anhaltspunkte für Harold Johnsons Theorie, die gesamte *vierte Symphonie* sei ursprünglich als Streichquartett geplant gewesen.) Das choralähnliche Thema entstand somit früher als der Großteil des übrigen Materials

der Symphonie; es wurde vor Sibelius' Reise nach Koli konzipiert. Dieser Satz wurde, neben Auszügen aus *Der Sturm*, dem Trauermarsch *In memoriam* und dem *Schwan von Tuonela*, bei Sibelius' Beerdigung gespielt.

Formal gesehen ist das Finale, *Allegro*, ein Sonatenrondo. Es beginnt mit einem steigenden Motiv, hell und sorglos, das aus einem ähnlichen Motiv gegen Ende des langsamen Satzes entstanden ist. Die steigenden Holzbläserfiguren der zweiten Themengruppe (in Es-Dur, gegen A-Dur in den Streichern – eine beunruhigende Gegenüberstellung zweier Tonarten im Tritonusabstand, statt der konventionelleren Tonika-Dominante-Verwandschaft) sind eng mit einem Motiv aus der Durchführung des ersten Satzes verwandt. Als Anhängsel erscheint eine fallende Septim; beide Motive kehren in der Coda zurück. Obwohl Sibelius nach wie vor das Orchester mit Zurückhaltung einsetzt, mit Soloeinsätzen des Cellos, der Violine und der Klarinette, enthält der Satz eine Stimme für Glockenspiel, die Gegenstand von Auseinandersetzungen geworden ist. Während die handgeschriebene Partitur „Stahlstäbe“ verlangt (was nach Glockenspiel klingt; Deutsch im Original), steht in der gedruckten Partitur die Angabe „Glocken“ (Röhrenglocken; Deutsch im Original). Es gibt die stärksten Anhaltspunkte dafür, daß Sibelius ein Glockenspiel haben wollte, und daß er den Klang der Röhrenglocken als „zu orientalisch“ fand. Ein Hornchoralthema, seine schaukelnde Ostinatobegleitung in den Streichern (die beinahe wie ein schnelles, gleichmäßiges Atmen klingt), und die folgende, synkopierte, chromatische Passage entstammen alle den Skizzen zum *Raben*, und diese Motive spielen beim letzten Höhepunkt eine wichtige Rolle – sowie

auch in der trostlosen Coda, wo Motive aus der zweiten Themengruppe den Konflikt spiegeln, der jetzt der Vergangenheit angehört. Die Symphonie endet nicht in Tragödie, sondern in Resigniertheit, mit wiederholten Mezzoforteakkorden in a-moll.

Sibelius nannte die *vierte Symphonie* „einen Protest gegen die heutige Musik. Es gibt in ihr nichts, aber auch überhaupt nichts, Zirkushaftes.“ Dies ist das wichtigste Werk aus einer Periode in Sibelius' Karriere, in welcher er eine Reihe von suchenden, vorwiegend asketischen Werken schrieb – darunter die Tondichtungen *Die Dryade* und *Der Barde*, das Orchesterlied *Luonnotar*, die drei Klaviersonaten, das Streichquartett *Voces Intimae* und die Theatermusik zu Lybecks Stück *Die Eidechse*. Die Reaktion des Publikums bei der Uraufführung war verworren, und die Kritiker waren nicht weniger verblüfft. Der Chordirigent Heikki Klemetti schrieb in *Säveletär*: „Alles scheint seltsam. Merkwürdige, durchsichtige Gestalten schwimmen hier und dort, und sie sprechen zu uns in einer Sprache, deren Sinn wir nicht erfassen können.“ Evert Katila, der etwas später in *Uusi Suometar* schrieb, nannte das Stück „einen scharfen Protest gegen den allgemeinen Trend in der modernen Musik, das Modernste vom Modernen.“ Anfangs wurde die Symphonie nicht immer positiv empfangen – sie wurde sogar ausgepiffen, als Stenhammar sie 1913 in Göteborg dirigierte – aber ihre Tiefe und Allgemeingültigkeit stehen heute außer Frage, und ihre besondere Stellung in Sibelius' Schaffen ist unanfechtbar. Der Schwiegersohn des Komponisten, der Dirigent Jussi Jalas, bemerkte: „Für uns finnische Musiker ist Sibelius' *vierte Symphonie* wie die Bibel. Wir treten mit dem größten Respekt und der größten Hingabe an sie heran. In diesem Werk hatte Sibe-

lius die grenzenlose Tragödie der Widersprüchlichkeiten des Lebens erfaßt und zum Ausdruck gebracht: kühn, mit neuen Mitteln, und in einer neuen Musiksprache.“

© Andrew Barnett 1997

Das **Symphonieorchester Lahti (Sinfonia Lahti)** wurde 1949 gegründet, um die 1910 von der Gesellschaft der Musikfreunde Lahtis errichteten Traditionen aufrechtzuerhalten. In späteren Jahren entwickelte sich das Orchester unter der Leitung seines Dirigenten Osmo Vänskä (erster Gastdirigent 1985-88, Chefdirigent seit 1988) zu einem der bemerkenswertesten in den skandinavischen Ländern. Für seine Aufnahmen der Urfassungen von Sibelius' *Violinkonzert* (BIS-CD-500) und *fünfter Symphonie* (BIS-CD-800) erhielt es den berühmten Gramophone Award und andere internationale Auszeichnungen, für die Gesamtaufnahme der Musik von Sibelius' *Sturm* (BIS-CD-581) den Grand Prix der Académie Charles Cros (1993). Neben der regelmäßigen Tätigkeit bei Symphoniekonzerten, Opernaufführungen und Aufnahmen hat das Orchester ein umfangreiches Entwicklungsprogramm für Kinder- und Jugendmusik.

Die Sinfonia Lahti spielt wöchentliche Konzerte im Konzerthaus Lahti (Architekten Heikki und Kaija Siren, 1954) und in der Kreuzkirche (Alvar Aalto, 1978), in der auch sämtliche Aufnahmen gemacht wurden. Das Orchester erscheint auch regelmäßig in Helsinki und spielte bei zahlreichen Festivals, darunter dem Helsinki Festival, der Helsinki Biennale (zeitgenössische Musik) und der Internationalen Orgelwoche in Lahti. Das Orchester unternahm Konzertreisen durch Deutschland und Frankreich und spielt regelmäßig in St.

Petersburg. Zu den Plänen für die Zukunft gehören Konzerte in anderen europäischen Ländern. Das Symphonieorchester Lahti macht regelmäßige Aufnahmen für BIS.

Osmo Vänskä (geb. 1953) studierte Dirigieren an der Sibelius-Akademie unter der Leitung von Jorma Panula und legte 1979 das Dirigierexamen ab. Außerdem hat er Privatunterricht in London und Berlin-West absolviert und an einem Meisterkurs von Rafael Kubelík in Luzern teilgenommen. Osmo Vänskä ist auch ein hervorragender Klarinetist.

1982 war Osmo Vänskä Sieger im internationalen Wettbewerb junger Dirigenten in Besançon, und hiernach hat er regelmäßig in Finnland, Norwegen und Schweden große Orchester geleitet. Seine Karriere hat auch außerhalb Skandinaviens rasche Fortschritte gemacht, so hat er u.a. in Frankreich, Holland, der Tschechoslowakei, Estland und Japan gearbeitet.

Zum ersten Gastdirigenten des Symphonieorchesters Lahti (Sinfonia Lahti) wurde Osmo Vänskä im Herbst 1985 berufen. Im Herbst 1988 wiederum nahm er seine Tätigkeit als künstlerischer Leiter des Orchesters auf. 1993-95 war er auch Chefdirigent des Isländischen Symphonieorchesters, und ab 1996 ist er Chefdirigent des BBC Scottish Symphony Orchestra. Er macht regelmäßige Aufnahmen für BIS.

Symphonie no 1 en mi mineur op. 39

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

Quoique la symphonie fût écrite à un moment où les sentiments nationalistes gagnaient du terrain en Finlande, elle n’est pas une œuvre “politique”, ni aucune autre de ses symphonies non plus d’ailleurs; au contraire, son style doit beaucoup à la musique russe qui faisait alors régulièrement partie du menu musical finlandais. A cette époque, il existait des liens intimes entre la capitale finlandaise et Saint-Petersbourg, et les musiciens russes se produisaient souvent à Helsinki. Le chef d’orchestre et compositeur finlandais Robert Kajanus (1856-1933), qui fonda la Société de l’Orchestre de Helsinki en 1882 et devint plus tard l’un des plus fervents défenseurs de la musique de Sibelius, était un grand admirateur de Glazounov qui se rendit souvent en Finlande; Anton Rubinstein, Kalinnikov, Arensky et Rimsky-Korsakov comptent parmi d’autres compositeurs dont la musique a été jouée à Helsinki. Les

œuvres de Tchaïkovski avaient intéressé et influencé Sibelius depuis l’époque de ses œuvres juvéniles de musique de chambre; Sibelius commenta: “Il y a beaucoup chez cet homme que je reconnais en moi.” La *Symphonie pathétique* du compositeur russe, écrite en 1893, a été exécutée à Helsinki en 1894 et 1897. Quoique Sibelius eût dénié avoir entendu la *première symphonie* (1862-67) de Borodine jouée à Helsinki en octobre 1896, on trouve une ressemblance frappante entre le thème principal du premier mouvement de Borodine et l’endroit correspondant chez Sibelius.

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

Quand Sibelius et sa femme Aino se rendirent à Berlin à la fin de février 1896, il jonglait avec l’idée de composer une symphonie à programme; après avoir entendu la *Symphonie fantastique* de Berlioz, il écrivit dans son carnet à croquis: “O santa ispirazione! O santa dea!” Aino rentra à Helsinki au début d’avril et, à la fin de ce mois, Sibelius avait entrepris un sérieux travail sur la symphonie – bien que toute notion de programme devait rapidement disparaître. Au cours du printemps 1898, Sibelius

délaissa de plus en plus la vie urbaine (aux tentations de laquelle il était trop tenté de succomber) et il retourna en Finlande au début de juin; il resta chez sa belle-mère Elisabeth Järnefelt à Lohja (quelque 60 km à l'ouest de Helsinki) où il travailla avec diligence sur la symphonie jusqu'à tard à l'automne. Apparemment un peu à contrecœur, il finit par rentrer à Helsinki, à un appartement loué à Liisan-
katu où il vécut avec son frère Christian, sa sœur Linda, Aino et leur deux filles. En novembre, Aino donna naissance à une troisième fille, Kirsti. Mais à Helsinki, comme à Berlin, Sibelius était incapable de résister à l'appel des hostelleries (par exemple l'hôtel Kämp, les tavernes König et Gambrini) et il déménagea rapidement à Kerava, une vingtaine de kilomètres au nord de la ville, où sa famille le rejoignit au printemps de 1899 et où il mit la dernière main à l'œuvre.

Suivant la tradition classique, la *première symphonie* de Sibelius est en quatre mouvements pour grand orchestre avec tuba et harpe. Comme toujours avec Sibelius, le matériau thématique de la symphonie en entier est hautement unifié bien qu'avec grande subtilité. L'œuvre s'ouvre sur un large solo de clarinette accompagné seulement des timbales (*Andante, ma non troppo*); cette idée, appelée souvent le "thème de devise" de l'œuvre, renferme le matériau motivique le plus important de la symphonie. Le thème principal assuré, au rythme tendu, de l'*Allegro energico* est totalement ambigu, oscillant entre sol majeur et mi mineur: le second groupe commence par un gai motif à la flûte originaire du solo de clarinette. Le mouvement donne l'impression de suivre les principes de la forme de sonate mais la façon dont Sibelius ajuste la fin du développement au début de la réexposition

n'est qu'un exemple de la compression formelle qui devait devenir une caractéristique de ses symphonies ultérieures. Robert Layton dit de ce mouvement qu'il est "un tour de force de pensée symphonique organique" renfermant "la rhétorique pure du romantisme mariée à une droiture de l'expression et à l'économie de l'élaboration qui sont authentiquement classiques."

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

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

Le finale est introduit par une lourde répétition aux cordes du thème de clarinette du premier

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

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

Symphonie no 4 en la mineur op.63

“Une symphonie n’est pas juste une composition dans le sens ordinaire du mot; c’est plutôt une confession intime à un certain stade dans sa vie”, écrivit Sibelius dans son journal le 5 novembre 1910. Plus d’un an plus tôt, à la fin de septembre 1909, il s’était rendu à Koli dans le nord de la Carélie avec son beau-frère, le peintre Eero Järnefelt, à qui il devait dédicacer la *quatrième symphonie*. Le paysage accidenté de cette montagne éloignée sur le lac Pielinen lui offrit une occasion unique de réfléchir sur sa vie et son œuvre: ses opérations de gorge en 1908 qui le forcèrent (au moins temporairement) à s’abstenir de cigarettes et d’alcool, ses dettes de plus en plus lourdes, la position centrale qu’il avait occupée dans la vie musicale de son pays, l’estime dont il jouissait de la part de plus jeunes compositeurs tels que Kuula, Madetoja et Melartin ainsi que de ses amis, des figures culturelles remarquables comme le peintre Pekka Halonen et l’auteur Juhani Aho, tous deux vivant près de la villa à Järvenpää où Sibelius avait élu domicile en 1904. Il écrivit ensuite dans son journal: “Koli. Une des plus grandes expériences de ma vie. Beaucoup de projets. ‘La montagne’!” Vers Noël cette année-là, le journal de Sibelius révèle qu’il avait commencé à expérimenter avec des motifs pour sa *quatrième symphonie* et une lettre de son mécène Axel Carpelan suggère clairement un lien entre la symphonie et le voyage à Koli: “Ce que vous m’avez joué de ‘La Montagne’ et de ‘Pensées d’un voyageur’ sont ce que j’ai entendu de plus impressionnant couler de votre plume. Il me tarde d’entendre la symphonie dans ses brillants atours orchestraux.”

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

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

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

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

Le matériau musical de la *quatrième symphonie* est extrêmement concis et concentré et, bien qu'il ait choisi une instrumentation pour grand orchestre, Sibelius utilisa ce matériau avec une économie qu'on rapproche souvent de la musique de chambre. La musique est dominée par l'intervalle du triton, *diabolus in musica*, entendu d'abord

dans les notes menaçantes du début, do-ré-fa dièse-mi que Sibelius voulait “aussi cruelles que le destin”. Le thème principal du lent premier mouvement est d’abord entendu au violoncelle solo; il établit la tonalité de la mineur (dans une esquisse ce thème est intitulé “Marche élégiaque”); le second groupe, centré sur fa dièse, commence avec d’énergiques accords aux cuivres. Le développement débute par certaines des mesures les plus ambiguës de Sibelius du point de vue de la tonalité suivies de figures ascendantes aux bois sur un fond précipité de cordes; la réexposition est raccourcie, commençant avec les cordes aiguës et les accords de cuivre du second groupe.

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

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

Le troisième mouvement, *Il tempo largo*, est un si bon exemple de Sibelius qui utilise les processus formels déterminés par la quintessence des thèmes

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

Du point de vue de la forme, le finale, *Allegro*, est une sonate rondo. Il commence avec un motif ascendant, brillant et insouciant, en provenance d’une idée semblable vers la fin du mouvement lent. Les motifs ascendants aux bois du second groupe (en mi bémol contre la majeur aux cordes – une juxtaposition difficile de tonalités éloignées d’un triton au lieu de la relation plus conventionnelle de tonique/dominante) sont intimement reliés à un motif provenant du développement du premier mouvement. Ils gagnent un pendant, une septième descendante; les deux idées reviennent dans la coda. Quoique Sibelius continue d’utiliser l’orchestre avec parcimonie au moyen de soli de violoncelle, violon et clarinette, le mouvement requiert un glockenspiel qui souleva une certaine contro-

verse. Tandis que l'autographe de Sibelius indique "Stahlstäbe" (suggérant le glockenspiel), l'édition publiée écrit "Glocken" (carillon). Il est plus que probable que Sibelius voulait un glockenspiel et qu'il jugeait le son du carillon "trop oriental". Un thème type choral au cor, son accompagnement berçant ostinato aux cordes (qui sonne presque comme une respiration rapide et régulière) et le passage chromatique syncopé suivant proviennent tous des esquisses du *Corbeau* et ces motifs occupent une place importante dans le sommet final – et aussi dans la pâle coda où des motifs du second groupe discréditent le conflit maintenant passé. La symphonie ne finit pas en tragédie mais en résignation avec des accords répétés *mezzoforte* de la mineur.

Sibelius dit de la *quatrième symphonie* qu'elle était "une protestation contre la musique du jour. Elle n'a rien, absolument rien à voir avec tout ce cirque." C'est la composition la plus importante d'une période de la carrière de Sibelius où il produisit une série d'œuvres de recherche, principalement austères – dont les poèmes symphoniques *La Dryade* et *Le Barde*, la chanson pour orchestre *Luonnotar*, les trois *Sonatinas* pour piano, le quatuor à cordes *Voces Intimae* et la musique de scène de la pièce *Le Lézard* de Lybeck. Le public réagit avec étonnement à la création, les critiques n'étaient pas moins perplexes. Le chef de chœur Heikki Klemetti écrivit dans *Säveletär*: "Tout semble étrange. Des motifs curieux et transparents flottent ici et là, nous parlant dans une langue incompréhensible." Evert Katila écrivit un peu plus tard dans *Uusi Suometar* au sujet de la pièce: "une protestation affiliée contre la tendance générale dans la musique moderne... le plus moderne du moderne." La sympho-

nie ne fut pas toujours bien reçue à prime abord – elle fut même sifflée quand Stenhammar la dirigea à Gothembourg en 1913 – mais sa profondeur et sa signification universelle sont maintenant indiscutables, sa position dans la production de Sibelius, inattaquable. Le gendre du compositeur, le chef d'orchestre Jussi Jalas, fit observer: "Pour nous, musiciens finlandais, la *quatrième symphonie* de Sibelius est comme la bible. Nous nous en approchons avec grand respect et dévotion. Dans cette œuvre, Sibelius a vu la tragédie insondable de l'inconsistance de la vie et il l'a exprimée avec audace, par de nouveaux moyens et un nouveau langage musical."

© Andrew Barnett 1997

L'Orchestre Symphonique de Lahti (Sinfonia Lahti) fut fondé en 1949 pour maintenir les traditions de l'orchestre établies en 1910 par la société "Les amis de la musique de Lahti." Sous la direction de son chef Osmo Vänskä (principal chef invité de 1985-88, chef principal de 1988), l'orchestre est devenu, ces dernières années, l'un des meilleurs des pays nordiques. Il a gagné le célèbre *Gramophone Award* et d'autres distinctions internationales pour ses enregistrements des versions originales du *Concerto pour violon* (BIS-CD-500) et de la *cinquième symphonie* (BIS-CD-800) de Sibelius et le Grand Prix de l'Académie Charles Cros (1993) pour son enregistrement complet de *La Tempête* de Sibelius (BIS-CD-581). En plus de donner des concerts symphoniques, des opéras et de faire des enregistrements, l'orchestre propose un programme intensif de développement destiné à la musique pour enfants et pour les jeunes.

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

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

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

Vänskä a dirigé des opéras au Festival d'opéra de Savonlinna, à l'Opéra Royal de Stockholm et à l'Opéra National de Finlande. Il fut le principal chef invité de l'Orchestre Symphonique de Lahti (Sinfonia Lahti) à l'automne 1985 et, trois ans plus tard, il en devenait le directeur artistique. Il fut chef principal de l'Orchestre Symphonique de l'Islande

de 1993 à 1995 et, depuis 1996, il remplit les mêmes fonctions à l'Orchestre Symphonique Ecossais de la BBC. Il enregistre régulièrement sur étiquette BIS.



Jean Sibelius



RECORDING DATA

Recorded in October 1996 [No. 1] and January 1997 [No. 4] at the Church of the Cross (Ristinkirkko), Lahti, Finland

Recording producer: Robert Suff

Sound engineer: Ingo Petry

Digital editing: Jeffrey Ginn

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

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Andrew Barnett 1997

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

Front cover painting: Matthew Harvey 1997

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

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

Colour origination: Studio 90 Ltd, Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-861 © 1996 & 1997; © 1997, BIS Records AB, Åkersberga.

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

THE SIBELIUS EDITION

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



www.bis.se