



CD-863 DIGITAL

Sibelius

Symphony No. 5

Original and Final Versions

Lahti Symphony Orchestra

Osmo Vänskä



Lahti Symphony Orchestra / Osmo Vänskä

SIBELIUS, Johan (Jean) Julius Christian (1865-1957)**Symphony No. 5 in E flat major, Op. 82** *(M/s)* **35'16**

Original 1915 version

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

Symphony No. 5 in E flat major, Op. 82 *(Wilhelm Hansen)* **31'20**

Final 1919 version

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

Lahti Symphony Orchestra (Sinfonia Lahti)

Leader: Sakari Tepponen

conducted by **Osmo Vänskä**

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

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

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

This was also a period during which Sibelius was seriously reconsidering his own position and aims as a composer. Since the appearance of the latest radical works by such composers as Stravinsky and Schoenberg (Sibelius heard many new works, including some by Schoenberg, in Berlin in January 1914), he could no longer regard himself as being in the vanguard of modernism; instead he struggled to find a new direction for his symphonic thought in which the form was increasingly determined by the content, whilst retaining sufficient points of contact with tradition to make the music readily accessible to performers and audiences alike. This reappraisal took place to a large extent at a subliminal, intuitive level, but may help to

explain why the *Fifth Symphony* took so long to reach its final form. Sibelius turned down other projects, including a ballet and an opera: 'I can't just become a *vielschreiber*. That would damage both my reputation and my work... But why should I throw away on some "*pas*" ideas that would work brilliantly in a symphonic setting?'. His resolve was strengthened by his old friend and confidant, Axel Carpelan: 'My firm advice would be to listen to your inner promptings and not to commissions from left, right and centre. Follow your own star and stick to the symphonic path' (30th July 1914).

On 22nd September 1914 he wrote to Carpelan: 'I am still deep in the mire, but I have already caught a glimpse of the mountain I must surely climb... God opens his door for a moment, and his orchestra is playing the *Fifth Symphony*'. At this stage, however, the symphony was in a very embryonic form. Indeed, the overall arrangement, make-up and grouping of the themes of the *Fifth* and *Sixth Symphonies* took a considerable time to become established in the composer's mind, although their respective tonal centres of E flat major and D minor became clear to him at a relatively early stage. Among the ideas found in a sketchbook from the autumn of 1914, the following were to prove especially important:



(both originally intended for the scherzo), and



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

As he worked on his themes, he transferred ideas to and fro between the *Fifth Symphony* and the *Sixth* (which he referred to at one stage as *Fantasia I*): even the swinging theme from the *Fifth's* finale was at one stage tested in the

finale of the *Sixth*. On 10th April 1915 he wrote in his diary: 'Spent the evening with the [fifth] symphony. The disposition of the themes: with all its mystery and fascination this is the important thing. It is as if God the Father had thrown down mosaic pieces from heaven's floor and asked me to put them back as they were. Perhaps that is a good definition of composition. Perhaps not. How should I know?'

For the *Fifth Symphony*, as in many other works, Sibelius – whose pantheistic beliefs left numerous traces in his music – also found inspiration in nature, in particular in the migratory birds with which he felt a special empathy. On 13th November 1914 he wrote in his diary: 'I have had a wonderful idea. The *Adagio* of the symphony – earth, worms and heartache – *fortissimos* and muted strings, very muted. And the sounds are godlike. Have rejoiced and revelled in the rushing strings when the soul sings.' The planned *Adagio* movement did not materialize, but these words are a very apt description of the E flat minor episode in the finale of the *Fifth Symphony*, the first sketches of which are found amongst ideas for the *Adagio* in Sibelius's jottings. His experiences the following spring proved equally productive. On 18th April 1915 he wrote: 'Walked in the cold spring sun. Memories of old affronts and humiliations came back. Had powerful visions of the *Fifth Symphony*, the new one'; and, three days later, 'Just before ten-to-eleven I saw sixteen swans. One of the greatest experiences in my life. Oh God, what beauty: they circled over me for a long time. Disappeared into the hazy sun like a glittering, silver ribbon. Their cries were of the same woodwind timbre as those of cranes, but without any tremolo... Nature's mystery and life's melancholy! The *Fifth Symphony's* finale theme.'



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

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

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

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

lius alone showed the way.' The symphony was well received, and repeat concerts (at different venues) were held on 12th and 18th December.

By the end of that month, however, Sibelius had grown dissatisfied with his new four-movement symphony. During January 1916 he worked on the piece again, and on 26th January he wrote in his diary that: 'I must confess that I am working again on Sym. 5. Struggling with God. I want to give my new symphony a different, more human form. More earthy, more vibrant.' The last time the original version was played during the composer's lifetime was at a concert on 30th March 1916, but work on its first revision was interrupted by numerous small pieces and the incidental music to Hofmannsthal's *Everyman*, which was premièred on 6th November. All the same, he succeeded in completing the revision of the symphony in time to conduct it on his fifty-first birthday, 8th December 1916, in Turku; the following week he also presented it in Helsinki.

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

In early 1917 Sibelius had planned to have the *Fifth Symphony* presented in Stockholm, under the baton of his brother-in-law, the conductor and composer Armas Järnefelt. This was not to be – he wrote to Järnefelt: 'I am very unhappy about this. When I was composing my Sym. 5 for my 50th birthday, I was very pressed for time. As a result I spent last year re-working it, but am still not happy. And cannot, absolutely cannot send it to you.' The ensuing months were hardly propitious for concentrated work on

the symphony: the Russian Revolution led to an intensification of social turmoil in Finland, and the long-awaited declaration of independence on 6th December 1917 was followed by civil war. For a while Sibelius (who supported the Whites against the Russian-backed Reds) believed himself to be in mortal danger; Ainola, the composer's villa in Järvenpää, about 25 miles north of Helsinki, was among the properties searched by Red Guards (on 12th and 13th February 1918). Sibelius was eventually persuaded by Robert Kajanus to move to the comparative safety of Helsinki, where he stayed for several months.

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

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

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

Soon after this, Carpelan's health declined sharply. From his sickbed he wrote to Sibelius on 27th February

that 'as a whole both in form and musical substance... the *Fifth Symphony* is altogether outstanding... Now I know that it will be a masterly symphony. [...] This has weighed on me for more than two years. All my wretched days, I have put all my heart and soul behind your cause, even if it is only of limited help' and then, on 22nd March: 'Terrible pains which cannot be alleviated by any medicine... Dear and wonderful Janne, a long farewell and thanks. God's blessing now and always. A fraternal greeting to Aino. Thanks for everything, everything.' Two days later he was dead.

Far from being 'only of limited help', Carpelan's advice and support (on a financial as well as an inspirational level) had been of the utmost importance to Sibelius since the period of *Finlandia* and the *Second Symphony*, and the composer was profoundly conscious of his loss. 'Axel †. How empty life seems. No sun, no music, no affection –. How alone I am with all my music... Now Axel is laid to rest in the cold earth. It feels so immeasurably and profoundly sad. For whom shall I compose now?' (diary entries, 24th and 29th March 1919).

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

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

* * * * *

Sibelius once said that '...when a work of art which is intuitively created is scientifically analysed it reveals amazing requirements. Yet the artist works entirely instinctively.' And so, as with all of his symphonies, traditional structural analysis of the *Fifth* is of limited value. Over the years, various scholars have fitted the symphony into so many different formal schemes that no single solution can be regarded as definitive. In the following comparison of the two existing versions of the *Fifth Symphony*, all references to formal elements, whether of sonata form or otherwise, are used with due caution, and merely to facilitate identification of the various themes and sections of the symphony. Sibelius continued: 'It is often thought that the essence of a symphony lies in its form, but this is certainly not the case. The content is always the primary factor, while form is secondary, the music itself determining its outer form'.

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

The *Fifth* is scored for the normal Sibelius symphony orchestra: double woodwind, four horns, three trumpets, three trombones, timpani and strings. In addition, the 1915 version requires a bass clarinet – an instrument which only features in one other Sibelius symphony, the *Sixth*. The 1919 version, however, features richer, more sonorous orchestration throughout: for instance, several motifs allo-

cated to the strings or woodwind in the 1915 version are given to brass instruments in the 1919 score (e.g. first movement of the 1919 score, first section, letter E and scherzo section, letter D).

First movement

The first movement of the 1919 version begins with a serene horn call, beginning with two rising intervals of a fourth, followed by rising woodwind figures. The horn idea, one of the symphony's principal motifs, does not, however, appear at the corresponding point in the original version, in which the woodwind figures are preceded by just one *mezzoforte* chord from the clarinets and bassoons (incidentally, the same chord that begins the first of the *Lemminkäinen Legends*: A flat, E flat, F, C). In both versions, the strings remain silent in the opening pages – an unusual touch for Sibelius. The woodwind develop and gradually extend their rising motif, but whereas in the 1915 score this thematic strand is played just by the flutes and oboes, in the 1919 score there is the additional, warmer tone quality of the clarinets. In the original score, the horns' rising fourths put in a belated appearance to conclude the symphony's opening paragraph.

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

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

After this comes a passage described by some writers as the second part of a 'double exposition', and likened by others to an exposition repeat. (This analysis is harder to sustain when we remember that the horn call which opens the 1919 score originally appeared at the end, rather than the beginning, of the first group.) In the original score the

motif of rising fourths is given to a solo flute, alternating with a solo oboe; the 1919 version exchanges the flute for a trumpet, and the oboe for a flute ([1] 2'53; [5] 2'50). The string background in the original version is lighter and less resolute than in the final version. At the end of the second group, the original version contains three somewhat tentative woodwind bars, which are replaced in the final version by a full-blooded restatement of the climax and rocking motif ([1] 5'32; [5] 4'53).

The ensuing ('development') section ([1] 5'44; [5] 5'42), a lugubrious bassoon lament above murmuring strings (marked *p* in the 1915 score but *ppp* in the final version), is very similar in both versions of the score, but what comes next is radically different. Originally ([1] 7'24) the strings and wind seized upon the 'second group', investing it with a sorrowful dignity, the strings singing richly, the horns sighing wistfully, winding the movement down to its inconclusive final bars, in which the double basses and cellos play the now familiar superimposed fourths – but this time *pizzicato*, in preparation for the lighter textures of the scherzo movement, which follows after a *fermata*. In the final version, however, the same material is developed in a masterful and very different way ([5] 7'24). Instead of nostalgia there is a feeling of expectation; supported by piercing woodwind, the horns now have a rising thunderclap instead of a falling sigh, the music continues to expand (only at one point, letter M, does Sibelius reduce the strings' dynamic level for a moment, perhaps as a reminiscence of the original version, a detail which is almost always ignored in performance) until finally we arrive at a change of key, to a radiant B major ([5] 8'35). The brass proudly intone the rising motifs from the beginning of the symphony, are answered by the woodwind, and the scherzo (the rôle of which is often also compared to the recapitulation section of a sonata form movement) is under way.

Scherzo section

Even in the original version of the *Fifth Symphony*, the first movement and scherzo section are built from the same

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

In the first version of the scherzo, the opening pages have a pastoral quality – reinforced on occasion [2 0'48] by a high, sustained *pianissimo* C flat from the second violins, a sonority strikingly reminiscent of the *Pastorale* movement in the incidental music to *Pelléas et Mélisande* (1905). Cello and double bass *pizzicati* recall the end of the first movement. The music is carried forward by a new but closely related motif – given to the violins in the 1915 score, but appearing on trumpet and horn in the final version [2 2'05: 5 10'16].

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

Slow movement

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

At the 1915 score's two equivalent places to the single 1919 *Tranquillo* section, the horns' *crescendo* rises by two further steps [3 2'14/4'57: 6 4'12]. Thus the horn idea

can be heard to associate more clearly with a strident rising motif from the trumpets which did survive in the 1919 score [3 3'07: 6 6'36].

Just as the first and second sections of the symphony are thematically linked, so too there are correspondences (albeit less far-reaching) between the slow movement and finale. The string *pizzicato* passage before letter F (1919 version) [6 4'35] anticipates the scurrying string writing at the beginning of the finale; this is even clearer in the 1915 score, where the *pizzicato* passage makes do without woodwind support (except for a solitary low note from the bass clarinet in the first five bars) and is immediately echoed by a woodwind statement of the same material [3 6'02]. Although the woodwind play different music at the corresponding place in the final version, the composer added, by way of compensation, a clear allusion to the finale's 'swan hymn' in the double bass line [6 5'17].

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

Finale

The finale in the first version of the symphony is much longer than its equivalent in the final score: 679 bars in the 1915 version compared with 482 in the 1919 version. Both versions begin with a cascade of string writing, the theme derived from the aforementioned passage in the slow movement, and this is followed by the 'swan hymn' from the horns [4 1'19: 7 1'12]. In the final version, this horn theme is combined with a rich, songful theme (woodwind, cellos), but at this stage in the 1915 score the latter idea is heard only in fragmentary form. A greater surprise is in

store, however: after a change of key to C major, the original version contains a savage trumpet interjection (derived directly from the second group of the first movement) [4] 2'34]. This daring stroke is omitted from the 1919 version, in which the 'swan hymn', in counterpoint with the songful woodwind/cello idea, leads us back with dignity to a reprise of the first theme of the movement, centred initially in the woodwind, and then returned to the strings, *ppp. misterioso*.

In the 1919 score, the 'swan hymn' briefly reappears in the strings (the bouncing of bows on strings, *con sordini*, creates a remarkable floating sonority), along with the woodwind theme in counterpoint [7] 4'11], and the counterpoint theme is then further developed in an impassioned episode in E flat minor, *Un pochettino largamente* [7] 4'46], the strings still *con sordini*. In the original version, however, although we do finally hear the 'swan hymn' and the woodwind theme together ([4] 5'17], the arrival of the E flat minor episode is much delayed by a long, atmospheric but uneventful passage in which the violins bounce on and on, finally relieved by a woodwind variant of the counterpoint theme in triplets. When it finally arrives, the E flat minor passage is marked simply *Largamente* [4] 7'20] and the strings play *senza sordini*. Despite recurring triplets from the woodwind, this passage in the 1915 score is rhythmically unfocused by comparison with the 1919 version.

The key changes back to E flat major and the tempo slows to *Largamente molto* (1915) or *Largamente assai* (1919) [4] 9'33; [7] 5'58]. In this last moment of respite before the symphony's overwhelming final climax, the trumpets play the 'swan hymn' while, in the 1919 version, with infinite sadness, the counterpoint idea is heard one last time, serenely and nostalgically, on muted violins. In the 1915 score the violins here instead recall the earlier brutal trumpet interjection, though here, as in the 1919 version, the effect is resigned and tranquil. And then, finally, the 'swan hymn' takes control and builds up towards the triumphant final pages. In the 1915 score, where the entire final climax is longer, there are five concluding

chords – broad minims from trumpets and trombones – and the first four of them are heard above sustained woodwind and horns and a string *tremolo* which starts *mf* and grows ever louder. The 1916 score apparently ended with just two chords. In the final version, however, where the final pages bear the additional marking *Un pochettino stretto*, there are six chords – now crotchets rather than minims, widely (but very precisely) spaced, and played by maximum force by the entire orchestra – without doubt one of the most powerful and original symphonic endings ever written.

* * * * *

The final version of the *Fifth Symphony*, Sibelius's most significant product of the war years, was the first major work he produced after Axel Carpelan's death. It was also the work that was being played in Helsinki under the baton of Sir Malcolm Sargent at the concert on 20th September 1957 at the very moment when the 91-year-old composer passed away peacefully at Ainola, his home for more than fifty years.

© Andrew Barnett 1997

Further reading

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

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 Europe and France and also performs regularly in St. Petersburg. Future plans include concerts in other European countries. The Lahti Symphony Orchestra records regularly for BIS.

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

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

As an opera conductor he has appeared at the Savonlinna Opera Festival, at the Royal Opera in Stockholm and at the Finnish National Opera. He assumed the position of principal guest conductor of the Lahti Symphony Orchestra (Sinfonia Lahti) in autumn 1985; in autumn 1988 he

took over as artistic director of the same orchestra. From 1993 until 1995 he was chief conductor of the Iceland Symphony Orchestra, and from 1996 he is chief conductor of the BBC Scottish Symphony Orchestra. He records regularly for BIS.



Sinfonia nro 5, Es-duuri, opus 82

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

Säästyneistä luonnoksista käy selvästi ilmi, että Sibelius kirjoitti *viidettä* ja *kuudetta sinfoniaansa* samanaikaisesti. Palattuaan juuri voitokkaalta Yhdysvaltain-vierailultaan, jota varten hän oli kirjoittanut sävelrunoelmansa *Aallottaret*, hän aloitti myöhäiskesästä 1914 työskentelyn sinfonioiden teemojen kimpussa. Venäjän tsarinar sottomoimet olivat juuri tuolloin tiukimmillaan Suomessa; sitä paitsi ensimmäisen maailmansodan puhkeamisen jälkeen Suomi jäi eristyksiin muusta Euroopasta, mikä teki Sibeliuksen yhteydenpidon skaksalaisen kustantajan Breitkopf & Härtelin kanssa aina vain vaikeammaksi. Niinpä hänelle oli tärkeää säveltää sotavuosina paljon pikkukappaleita, joita pystyi helposti myymään paikallisille kustantajille.

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

Syksyksen 22:ntena 1914 Sibelius kirjoitti Carpelanille: "Syvä alho jälleen. Mutta erotan jo sen vuoren, jolle varmasti tulen nousemaan --. Jumala avaa ovensa hekeksi, ja hänen orkesterinsa soittaa *viidettä sinfoniaa*." Tällä haavaa sinfonia oli kuitenkin vasta alkuvaiheissaan. *Viidennen* ja *kuudennen sinfonian* kokonaiskuvan syntymisen, koostumisen ja teemojen ryhmittely veivät huomattavasti aikaa ennen vakintumistaan säveltäjän mielessä – niiden tonaaliset keskukset, *viidennen* Es-duuri ja *kuudennen* d-molli selkiytyivät hänelle kuitenkin jo melko varhaisessa vaiheessa. Syksyllä 1914 luonnonselehtiön piirtyi ajatuksia, joista oli tuleva erityisen tärkeitä:



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



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

Sibelius, jonka panteistiset uskomukset jättivät niin usein jälkensä hänen musiikkiinsa, löysi *viidenteenkin sinfoniaansa* monen muun teoksensa lailla innoitusta luonnosta. Varsinkin muuttolinnut herättivät hänen empatiansa. 13.11.1914 hän kirjoitsi päiväkirjaansa: "Saanut ihanan teeman. *Adagio* sinfoniaan – maata, matoja ja misääriä, *fortissimo* ja sordinoja, paljon sordinoja! Ja sävelet jumallaisia!! Riemuinnut ja hekumoinut väristyksissä, kun sielu laulaa." Suunniteltu *adagio*-osa ei kuitenkaan toteutunut, mutta nämä sanat kuvaavat osuvasti *viidennen sinfonian* finaalin es-molli-jaksoa, jonka ensimmäiset luonnokset voi löytää Sibeliuksen adagioksi tarkoittaman osan suunnitelmista. "Hänen seuraavan kevään elämäksensäkin osoittautuivat yhtä tuotteliaiksi. Huhtikuun 18:ntena (1915) hän kirjoitti: "Kävelyllä kylmässä kevätauringossa. Vanhat loukkaukset 'agasoineet' [ärsyttäneet] minua --. Saanut valtaavan impression sinf. Vstä. Siitä uudesta!", ja kolme päivää myöhemmin: "Näin tänään kymmentä vaille yksitoista 16 joutsenta. Suurimpia elämyksiäni! Herrajumala

tuota kauneutta! Ne kiertelivät pitkään yläpuolellani. Katosivat auringon utuun välkehtivänä hopeanauhana. Ääntely samaa puupuhallintyyppiä kuin kurkien, mutta ilman tremoloa --. Luonnonmystiikkaa ja elämän tuskaa! *Viidennen sinfonian* finaaliteema:



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

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

Vuonna 1914 Helsingin kaksi kilpailevaa *sinfoniaorkesteria*, Robert Kajanuksen perinteinen Filharmoninen eli Kotimainen orkesteri ja Georg Schnéevoigtin Helsingin Sinfoniaorkesteri oli saatu yli kaksivuotisen poliittisen, arvovalta- ja rahoituskiistan jälkeen yhdistetyksi Helsingin kaupunginorkesteriksi, jota johtivat molemmat maestrot vuorotellen. Monet orkesterien soittajista olivat olleet saksalaisia, mutta sodan puhkeaminen pakotti heidät palaamaan kotimaahansa. Kahdesta kuudenkymmenen heidän orkesterista jäi jällelle vain yksi viidenkymmenen muusikon soittajisto, joka sitten kantaesitti Sibeliuksen *viidennen sinfonian*.

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

Viides sinfonia sai hyvän vastaanoton ja konsertti uusittiin 12.12. Kansallisteatterissa ja jälleen yliopistolla 18.12. Kuun lopulla Sibelius oli kuitenkin jo huomannut, että uusi neliosainen *sinfonia* ei sittenkään tyydyttänyt häntä. Vuoden 1916 tammikuussa hän ryhtyi työstämään teosta uudelleen ja 26.1. hän kirjasi päiväkirjaansa: "Häpeä sanaa, mutta jälleen Sinfonia V:n parissa. Painin Jumalan kanssa. Tahtoisin antaa uudelle sinfonialleni toisen – inhimillisemmän – muodon. Maanläheisemmän, elävämmin." *Viidennen sinfonian* alkuperäisversio soitettiin viimeisen kerran säveltäjän elinaikana konsertissa 30.3.1916. Sen ensimmäinen uudistustyö keskeytyi useiden pikkukappaleiden säveltämiseen sekä marraskuun kuudentena kantaesityksensä saaneen Hofmannsthalin *Jokamiehen* näytelmämusiikin vuoksi. Kuitenkin hänen onnistui viimeistellä uusi versio niin, että hän saattoi johtaa sen 51-vuotissyntymäpäivänsä konsertissa Turussa, 8.12.1916 ja viikkoa myöhemmin Helsingissä.

Vain kontrabasson stemmanuotti on jäljellä vuoden 1916 versiosta – vuoden 1919 laitoksen orkesterimateriaali muokattiin siitä peittämällä vanhat nuotit tai leikkaamalla sivuja irti. Tiedetään, että alkuperäisversion ensimmäinen ja toinen osa liitettiin tuolloin yhteen, jolloin ne ovat jo varsin samanlaiset lopullisen laitoksen kanssa – muassaan

alun käyrätorven kutsu ja päätöksen *più presto* -huipennus – vaikkakin hitaassa osassa ja finaaliissa, jossa es-molli-jakso korvautui Es-duuri-vivacella, oli yhä selkeitä eroavaisuuksia. Itse asiassa finaali oli pidempi kuin vuoden 1915 versiossa (702 / 679 tahtia). Vuoden 1916 versio sai ristiriitaiset arvostelut.

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

Sota päättyi vuoden 1918 toukokuussa ja Sibelius sai taas palata siviiliseen työhön kesäkuussa – mutta ei vailla sisäisiä epäilyksiä: "Kiinnostakaako se enää ketään? Sehän on syrjässä nykyajan mausta, johon wagnerilainen paatos on vaikuttanut ja joka sen tähden tuntuu minusta teatraaliselta ja kaikkea muuta kuin sinfoniselta." (Päiväkirja 8.6.1918.) Hänen oman säveltäjänasemansa uudelleen-arviointi ei siis ollut vielä päättynyt. Pian hän sai muuta ajateltavaa: Axel Carpelan oli sairastunut. Sibelius ja Carpelan tapasivat viimeisen kerran Turussa helmikuussa 1919, jolloin säveltäjä luovutti ystävälleen uuden teoksen, kantaatin *Jordens sång* (opus 93) partituurin.

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

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

Pian tämän jälkeen Carpelanin terveys heikkeni äkisti. Hän kirjoitti sairassuhteeltaan Sibeliukselle 27.2.: "--täysin varma olin (olen) siitä, että sinf. V kokonaisuutena oli erinomainen sekä muodoltaan että sisällöltään --. Nyt tiedän, että siitä tulee mestarisinfonia. Tämä asia on askarruttanut minun ajatuksiani nyt kaksi vuotta --. Olen pannut koko heiveröisen ja kurjan elämäni likoon ollakseni sinulle jossain, edes vähäisessä määrin avuksi". 22.3. hän jatkoi: "Kovia kipuja, joita ei voi lievittää millään keinolla --. Niin, rakas, ihana Janne, pitkät jäähyväiset ja kiitos. Jumala sinua suojatkoon nyt ja aina. Veljelliset terveiseni Ainalle. Kiitos kaikesta, kaikesta." Kahden päivän päästä hän kuoli.

Axel Carpelan oli Sibeliukselle paljon enemmän kuin vain "vähäisessä määrin avuksi". Hänen neuvojoiana sekä avullaan niin taloudellisesti kuin innoittajana oli ollut äärimmäisen suuri merkitys Sibeliukselle aina *Finlandian* ja *toisen sinfonian* ajoista lähtien, ja säveltäjä tajusi syvästi menetyksensä suuruuden. "Axel †. Miten elämä tuntuu-kaan tyhjältä. Ei aurinkoa, ei säveltä, ei rakkautta --. Miten yksin nyt olenkaan säveleineni." (Päiväkirja 24.3.1919) "Nyt lasketaan Axel maan kylmään poveen. Se tuntuu niin syvästi, syvästi traagiselta. Ketä varten minä nyt sävel-län?" (29.3.)

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

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

* * * * *

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

Ennen kuin vuosien 1915 ja 1919 partituureja verrataan tarkemmin, on paikallaan tehdä joitakin yleishavaintoja. Ensinnäkin, versioiden eri jaksojen tempomerkinnät ovat monasti erilaiset, mikä kertonee siitä, että säveltäjä vaihtoi merkinnät selventääkseen aikomuksiaan tai että

hän todella muutti mieltään kyseisen jakson ihanteellisesta temposta – tai sitten molempia. Sitä paitsi, vuoden 1915 kantaesityksen käsiohjelmassa oli eri tempomerkinnät kuin siinä partituurissa, joka on alkuperäiskäsikirjoituksen kadottua kirjoitettu uudelleen säilyneiden soittimien stemmanuottien perusteella. Toiseksi, vuoden 1919 partituurissa on paljon enemmän esitysmerkintöjä – *ritardandoja*, *accelerandoja* ja niin edelleen – minkä takia se soi joustavammin ja vähemmän jäykästi.

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

Ensimmäinen osa

Vuoden 1919 version ensimmäisen osan avaa rauhaista käyrätorviaihe kaksine nousevine kvartti-intervalleineen, jota puupuhaltimien nousevat kuviot seuraavat. Käyrätorviaihe, yksi sinfonian keskeisistä motiiveista, ei kuitenkaan näyttäydy vastaavalla paikalla alkuperäisversiossa, jossa puupuhallinkuvioita edeltää vain yksi klarinettin ja fagottien *mezzoforte*-sointu (joka on sattumoisin sama kuin ensimmäisessä *Lemminkäis-legendassa*: as-es-f-c). Jouset ovat hiljaa molempien versioiden alkusivuilla, mikä on hyvin harvinaista Sibeliukselle. Puupuhaltimet kehittelivät ja laajentavat vähitellen nousevaa motiiviaan, mutta kun vuoden 1915 musiikissa tämän temaatitisen säikeen esittävät vain huilut ja oboet, antavat klarinetit sille vuoden 1919 partituurissa ylimääräistä lämpöä. Alkuperäis-musiikissa käyrätorvien nousevat kvartit tulevat sisään myöhemmin ja päättävät sinfonian avausjakson.

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

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

Sen jälkeistä jaksoa joutui kirjoittajat ovat kuvanneet "kaksoisesittelyn" toiseksi osaksi, kun taas toiset ovat kuulleet siinä esittelyn kertausta. (Tätä analyysyä on vaikeampi kannattaa, kun muistetaan, että vuoden 1919 version aloittava käyrätorviaihe oli alunperin ensimmäisen teemaryhmän lopussa eikä suinkaan alussa.) Alkuperäismusiikissa nousevien kvarttien motiivi on annettu soolo-huilulle, jonka kanssa soolo-oboe vuorottelee; vuoden 1919 laitos vaihtaa huilun trumpettiin ja oboen huiluun ([1] 2'53; [5] 2'50). Alkuperäisversion jousitausta on kevyempi ja vähemmän määrätietoinen kuin lopullisessa versiossa. Toisen teemaryhmän lopussa alkuperäisversiossa on kolme jokoseenkin varovaista puupuhallintahtia, jotka on lopullisessa versiossa korvattu täysiverisellä huipennuksen ja keinuvaan motiiviin toisinnolla ([1] 5'32; [5] 4'53).

Seuraava ("kehittely-") jakso ([1] 5'44; [5] 5'42), melankolinen fagotin valitus kuiskuttelevien jousten yläpuolella (voimakkuus *p* vuoden 1915, mutta *ppp* lopullisessa partituurissa), on melko samanlainen molemmissa versioissa, mutta sitä seuraava jakso on hyvin erilainen. Alunperin ([1] 7'24) jouset ja puhaltimet ottivat "toisen ryhmän" haltuunsa antaen sille surullista arvokkuutta, jouset laulaen laveasti, käyrätorvet huokailen kaivaten, ja käänsivät osan laskuun kohti epämääräisiä lopputahtejia, joissa kontrabassot ja sellot soittavat nyt niin tuttuja päällekkäisiä kvarttejaan – mutta tällä kertaa *pizzicato*, valmistellen fermatit jälkeen alkavan scherzo-osan kevyempää olemusta. Lopullisessa versiossa sama aineisto on kuitenkin kehitelty mestarillisella ja läpikotaisin erilaisella ta-

valla ([5] 7'24). Kaihon asemesta siinä on odotuksen tunnetta, jota läpätunkevat puupuhaltimet välittävät; käyrätorvet taasen esittävät laskevan huokauksen asemesta nousevan jyrähdysten musiikin jatkaessa laajentumistaan (vain yhdessä kohdassa, harjoituskirjain M:n kohdalla, Sibelius rajaa jousten dynaamista voimaa hetkeksi, ehkäpä muistumaksi alkuperäisversiosta – yksityiskohta, joka lähes aina jätetään huomiotta esityksissä) kunnes lopulta saavutaan uuteen sävellajiin, kirkkaaseen H-duuriin ([5] 8'35). Vasket julistavat ylpeinä teoksen alun nousevan motiivinsa ja saavat vastauksen puupuhaltimilta. Scherzo (jonka tehtävää verrataan usein sonaattimuotoisen osan kertausjaksoon) on tuloiltaan.

Scherzo-jakso

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

Ensiversion scherzon alkusivuilla on pastoraalinen luonne – sitä lujittaa ([2] 0'48) toisten viulujen korkea, pitkittynyt *pianissimo*-ces-sävel, joka muistuttaa hämmästyttävästi *Pelléas ja Mélisande* -näytelmämusiikin pastoraaliosa (vuodelta 1905). Sellon ja kontrabassojen pizzicat palauttavat mielen ensiosan alun. Uusi, mutta tutunolainen motiivi kuljettaa musiikkia eteenpäin, vuoden 1915 partituurissa viulujen, lopullisessa versiossa trumpetin ja käyrätorven esittämänä ([2] 2'05; [5] 1'16).

Loppuhuipennuksessa vasket pääsevät moukaroimaan ensimmäisen osan esittelyjakson huipennuksen teemalla, jota seuraa sarja nousevia kvartteja. Mutta kun jakso vuoden 1919 versiossa sulkeutuu loisteliaan itsevarmalla koodalla (*più presto*), saa osa vuoden 1915 laitoksesta äkkiniäisen, rytmisesti hieman epätydyttävän päättöksen.

Hidas osa

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

Vuoden 1915 musiikin kahdessa kohdassa, jotka vastaavat lopullisen laitoksen *tranquillo*-jaksoa, käyrätorvien *crecendo* kohoaa kahdella lisäaskeleella [3] 2'14/457; [6] 4'12]. Siten käyrätorviaihe voi yhdistää selkeämin trumpettien rosoiseen kohoavaan motiiviin, joka säilyi vuoden 1919 partituurissa [3] 3'07; [6] 6'36].

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

Hidas osa hiipuu vuoden 1915 versiossa jousten pizzicatoihin, ilman selkeää harmoniaa, paljolti samalla tavalla kuin joidenkin Sibeliuksen näytelmämusiikkien lyhyissä välisoiissa – etenkin vuonna 1908 sävelletyssä Strindbergin *Joutsikin* musiikissa. (Muuten: *Joutsikin* yhdes-toista osa ja konserttisarjan vastaava kohta, nimeltään *Harppu*, ennakoivat selkeästi viidennen sinfonian hidasta osaa.) Sitä vastoin vuoden 1919 versiota on suinattu aivan

erilaisella, mutkikkaammalla ja rikkaammin soitinnetulla sinfonisella päätännöllä.

Finaali

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

Vuoden 1919 versiossa ”joutsenhymni” käväisee lyhyesti jousisoittimissa (joiden jousten pomppiminen sordinoituilla kielillä luo ihmeellisen virtaavan soinnin), yhdessä puupuhalltimien kontrapunktin teeman kanssa [7] 4'11]. Sitä taasen kehitellään edelleen intohimoisessa es-molli-jaksossa, *un pochetto largamente* [7] 4'46], jousten soittaessa edelleen sordinoituina. Alkuperäisversiossa taasen – vaikka kuulemmekin vihdoin ”joutsenhymnin” ja puupuhallinaihen yhdessä [4] 5'17] – es-molli-jakso seuraa paljon myöhemmin, vasta pitkän, tunnelmallisen, mutta tapahtumiltaan köyhähkön jakson jälkeen. Siinä viulut hyppelevät ylösalas uudelleen ja uudelleen, ja saavat viimein avukseen puupuhalltimien muunnellaman kontrapunkkiteemasta, trioleina. Kun es-molli-jakso viimein alkaa, se on merkitty yksinkertaisesti *largamente* [4] 7'20], ja jouset soittavat ilman sordinoa. Huolimatta puupuhalltimien toistuvista trioleista, tämä jakso on vuoden 1915 partituurissa rytmisesti epätarkempi kuin vuoden 1919 versiossa.

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

* * * * *

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

© Andrew Barnett 1997

Sinfonia Lahti (Lahden kaupunginorkesteri) perustettiin vuonna 1949 vaalimaan vuonna 1910 toimintansa aloittaneen Lahden Musiikintäviäen 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 -palkinnut 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 konsertoi 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 musiikkijuhlille sekä mm. Saksaan, Ranskaan, Ruotsiin ja Venäjälle Pietariin. Orkesteri levyttää säännöllisesti BIS levy-yhtiölle.

Osmo Vänskä (s. 1953) opiskeli orkesterinjohtoa Sibelius-Akatemiassa Jorma Panulan johdolla ja suoritti kapellimestariutukinnon vuonna 1979. Hän on lisäksi opiskellut yksityisesti Lontoossa ja Länsi-Berliinissä 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 taiteellisenä 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. 5 in Es-Dur, op. 82

Die *fünfte Symphonie* war keineswegs das einzige größere Werk, das Sibelius gründlich revidierte – ferner können erwähnt werden *En Saga* (1892, rev. 1902) und das *Violinkonzert* (1903/04, rev. 1905). Hingegen ist dies die einzige Symphonie von ihm, wo wir mehrere Fassungen vergleichen können. Die *fünfte Symphonie* ertönte erstmals 1915 in einer viersätzigen Fassung. Er war aber mit dem Werk unglücklich, und 1916 wurde eine revidierte Fassung in drei Sätzen aufgeführt. Der Komponist war aber immer noch unzufrieden, und die heute normalerweise gespielte Fassung datiert von 1919. Hinter diesen krassen Fakten verbirgt sich die faszinierende Geschichte einer gewaltigen künstlerischen Schlacht, die Sibelius selbst als „Kampf mit Gott“ bezeichnete.

Überlieferte Skizzen zeigen eindeutig, daß Sibelius an der *fünften* und der *sechsten Symphonie* gleichzeitig arbeitete. Nach der Rückkehr von einer triumphalen Reise in die USA, für welche er die Tondichtung *Die Okeaniden* komponiert hatte, begann er im Spätsommer 1914 die Arbeit an den beiden Symphonien. Die zaristische Unterdrückung in Finnland war damals schwer; außerdem wurde das Land durch den Ausbruch des ersten Weltkrieges von Europa isoliert, wodurch es für Sibelius schwieriger wurde, den Kontakt mit seinem hauptsächlichlichen, deutschen Verleger, Breitkopf & Härtel, aufrechtzuerhalten. Infolgedessen hielt er es für notwendig, im Laufe der Kriegsjahre zahlreiche kleinere Stücke zu komponieren, die einheimischen Verlegern leicht verkauft werden konnten.

Dies war auch eine Zeit, in der Sibelius seine Stellung und seine Ziele als Komponist ernsthaft überdachte. Seit dem Erscheinen der neuesten, radikalen Werken von Komponisten wie Strawinsky und Schönberg (Sibelius hörte

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

Am 22. September 1914 schrieb er an Carpelan: „Ich stecke nach wie vor tief im Morast, aber ich habe bereits den Berg erblickt, den ich sicherlich besteigen muß. Gott öffnet einen Augenblick lang seine Tür, und sein Orchester spielt die *fünfte Symphonie*“. Auf diesem Stadium war aber die Symphonie sehr embryonisch. Der Aufbau, das Außenwerk und die Verteilung der Themen bei den *fünften* und *sechsten Symphonien* brauchten eine beachtliche Zeit, um im Geiste des Komponisten ihre Form anzunehmen; allerdings waren ihm die tonalen Zentren, Es-Dur bzw. d-moll, bereits auf einem relativ frühen Stadium klar. Unter den Gedanken in einem Skizzenbuch aus dem Herbst 1914 sollten sich die folgenden als besonders wichtig herausstellen:





(beide ursprünglich für das Scherzo gedacht), und



das den Keim des schwingenden Hornthemas im Finale enthält.

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

Wie bei vielen anderen Werken fand Sibelius – dessen pantheistischer Glaube in seiner Musik zahlreiche Spuren hinterließ – auch für die *fünfte Symphonie* Inspiration in der Natur, besonders bei den Zugvögeln, für welche er eine besondere Empathie empfand. Am 13. November 1914 schrieb er in sein Tagebuch „Ich hatte einen wunderbaren Einfall. Das *Adagio* der Symphonie – Erde, Würmer und Herzweh – Fortissimos und gedämpfte Streicher, sehr gedämpft. Und die Klänge sind göttlich. Jauchzte und hatte meine wahre Freude an dem Brausen der Streicher wenn die Seele singt“. Aus dem geplanten Adagiosatz wurde nichts, aber diese Worte sind eine sehr treffende Beschreibung der es-moll-Episode im Finale der *fünften Symphonie*, dessen erste Skizzen inmitten der von Sibelius niedergekritzelten Gedanken für das *Adagio* zu finden sind. Seine Erlebnisse im folgenden Frühling waren ebenso produktiv. Am 18. April 1915 schrieb er: „Ging in der kalten Frühlingssonne spazieren. Erinnerungen an alte

Beleidigungen und Demütigungen kehrten zurück. Hatte kraftvolle Visionen der *fünften Symphonie*, der neuen“, und drei Tage später „Gerade vor zehn vor elf sah ich sechzehn Schwäne. Eines der größten Erlebnisse meines Lebens. Ach Gott, was für eine Schönheit: sie kreisten lange über mir. Verschwanden in die verschleierte Sonne wie ein glitzerndes Silberband. Ihre Rufe hatten denselben Holzbläserklang wie die der Kraniche, aber ohne Tremolo. Das Mysterium der Natur, die Melancholie des Lebens! Das Finalthema der *fünften Symphonie*.“



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

Am 23. Mai 1915 schenkte Sibelius' Tochter Eva einem Mädchen das Leben, wodurch er Großvater wurde. Dieses Ereignis und andere – darunter ein Besuch seiner englischen Brieffreundin Rosa Newmarch – distriahierte Sibelius in den Sommermonaten, und angesichts der Aussicht, daß er zu seinem fünfzigsten Geburtstag eine neue Symphonie vorzeigen sollte, wurde er in ein Rennen gegen die Zeit verwickelt, um sie zu vollenden. Am 13. Oktober schrieb er: „Alles jetzt in groben Umrissen. Besorgt, weil ich keine Zeit haben werde, um an allen Details zu arbeiten und eine Reinschrift zu machen. Aber ich muß es.“ Und innerhalb der nächsten paar Tage schickte er in der Tat die verschiedenen Sätze der Symphonie an den Kopisten.

Um 1914 gab es zwei rivalisierende Orchester in Helsinki, von Robert Kajanus bzw. Georg Schnéevoigt dirigiert. Viele der Mitglieder waren aber deutsch, und mit Ausbruch des Krieges mußten sie nach Deutschland zurückkehren, mit dem Ergebnis, daß die beiden Ensembles fusionierten. Trotzdem hatte das Orchester nur wenig über 50 Mitglieder zur Zeit der Uraufführung der *fünften Symphonie*.

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

Ende des Monats war aber Sibelius mit seiner neuen, viersätzigen Symphonie unzufrieden geworden. Im Januar 1916 arbeitete er erneut an dem Stück, und am 26. Januar schrieb er in sein Tagebuch: „Ich muß bekennen, daß ich wieder an der Sym. 5 arbeite. Im Kampfe mit Gott. Ich will meiner neuen Symphonie eine verschiedene, menschlichere Form geben. Irdischer, vibrierender.“ Zu Lebzeiten des Komponisten wurde die Originalfassung bei einem Konzert am 30. März 1916 zum letzten Mal gespielt, aber die Arbeit an der ersten Revision wurde von zahlreichen kleineren Stücken unterbrochen, und von der am 6. November uraufgeführten Theatermusik zu Hofmannsthal's *Jedermann*. Trotzdem gelang es ihm, die revidierte Fassung der Symphonie rechtzeitig zu vollenden, um sie an seinem 51. Geburtstag zu dirigieren, am 8. Dezember 1916 in Turku; folgende Woche brachte er sie auch in Helsinki.

Nur eine Kontrabaßstimme ist aus der 1916er Fassung der *fünften Symphonie* erhalten geblieben (obwohl einige Stimmen der 1919er Revision auf jenen aus 1916 basieren, wobei alte Seiten entfernt oder überklebt wurden). Ein-

deutig ist, daß die beiden ersten Sätze des Originals damals zusammengeführt und der Endfassung wesentlich angenähert worden waren – komplett mit dem Hornsignal am Anfang und dem abschließenden Höhepunkt in *Più Presto* – obwohl es im langsamen Satz und dem Finale (wo die Episode in es-moll von einer Passage in Es-Dur, *Vivace*, ersetzt wurde) noch beachtliche Unterschiede gab. Das Finale war sogar noch länger als in der 1915er Fassung: 702 Takte gegenüber 679. Die 1916er Fassung der Symphonie erhielt gemischte Kritiken.

Sibelius hatte geplant, die *fünfte Symphonie* im Frühjahr 1917 in Stockholm unter der Leitung seines Schwagers, des Dirigenten und Komponisten Armas Järnefelt, zur Aufführung zu bringen. Dies sollte nicht sein: er schrieb an Järnefelt: „Ich bin darüber sehr unglücklich. Während ich die Sym. 5 für meinen 50. Geburtstag komponierte, war ich in größter Zeitnot. Als Ergebnis verbrachte ich letztes Jahr damit, sie neu zu fassen, aber ich bin immer noch nicht glücklich. Und *kann sie nicht*, absolut nicht, an Dich schicken.“ Die folgenden Monate waren kaum günstig für eine konzentrierte Arbeit an der Symphonie: die russische Revolution führte zu einer Intensivierung des gesellschaftlichen Durcheinanders in Finnland, und nach der lange erwarteten Selbständigkeitserklärung am 6. Dezember 1917 folgte ein Bürgerkrieg. Einige Zeit wählte sich Sibelius (der für die Weißen gegen die von den Russen unterstützten Roten eintrat) in tödlicher Gefahr; seine Villa Ainola in Järvenpää, etwa 40 km nördlich von Helsinki, gehörte zu den Liegenschaften, die von den Rotgardisten durchsucht wurden (am 12. und 13. Februar 1918). Schließlich wurde Sibelius von Robert Kajanus überredet, in die relative Sicherheit von Helsinki zu übersiedeln, wo er mehrere Monate blieb.

Der Bürgerkrieg war im Mai 1918 vorbei, und im Juni ging Sibelius an seine symphonische Arbeit zurück – aber nicht ohne Vorbehalt: „Wird sich überhaupt jemand dafür interessieren? Sie steht nicht im Einklang mit dem heutigen Geschmack, der unter dem Einfluß des Wagnerschen Pathos steht und mir als theatralisch erscheint, alles andere als symphonisch“ (Tagebucheintragung vom 8. Juni 1918).

Offensichtlich hatte er noch nicht die Neuveranlagung seiner Position als Symphoniker beschlossen. Bald erschien ein weiteres Problem: die Krankheit von Axel Carpelan. Sibelius und Carpelan trafen sich zum letzten Mal im Februar 1919 in Turku, als Sibelius eine neue Partitur überreichte, die Kantate *Jordens sång* (*Das Lied der Erde*), op. 93.

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

Im Februar 1919 hatte Sibelius den Gedanken an einen neuen ersten Satz für die *fünfte Symphonie* fallenlassen: „Die letzten Tage waren sehr erfolgreich. Sah die Sachen sehr klar. Der erste Satz der *fünften Symphonie* ist eine der besten Sachen, die ich jemals schrieb. Verstehe meine Blindheit nicht“ (Brief an Carpelan). Bald danach verschlechterte sich Carpelans Gesundheit stark. Von seinem Krankenbett aus schrieb er am 27. Februar an Sibelius, daß „als Ganzes ist die *fünfte Symphonie* hinsichtlich sowohl der Form als auch der musikalischen Substanz ganz hervorragend. Jetzt weiß ich, daß dies eine meisterhafte Symphonie sein wird. [...] Dies belastete mich mehr als zwei Jahre lang. Jeden verfluchten Tag widmete ich Ihrer Sache Herz und Seele, selbst wenn diese Hilfe nur begrenzt ist“, und am 22. März: „Schreckliche Schmerzen, die durch keine Medizin erleichtert werden können. Mein lieber und wunderbarer Janne, ein langes Lebewohl und Danke. Gottes Segen für jetzt und immer. Brüderliche Grüße an Aino. Danke für alles, alles.“ Zwei Tage später war er tot.

Weit davon entfernt, nur von „begrenzter Hilfe“ gewesen zu sein, waren Carpelans Ratschläge und Unterstützung (sowohl auf finanzieller als auch auf inspirativer

Ebene) seit der Zeit der *zweiten Symphonie* äußerst wichtig gewesen, und der Komponist war sich seines Verlustes zutiefst bewußt. „Axel †. Wie leer das Leben scheint. Keine Sonne, keine Musik, keine Freundschaft –. Wie einsam bin ich doch mit meiner ganzen Musik... Jetzt ist Axel in die kalte Erde zur Ruhe gebettet. Ich fühle mich so unendlich, so tief traurig. Für wen soll ich jetzt komponieren?“ (Tagebucheintragungen vom 24. und 29. März 1919).

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

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

* * * * *

Sibelius sagte einmal, daß „wenn ein intuitiv geschaffenes Kunstwerk wissenschaftlich analysiert wird, enthüllt dies erstaunliche Bedürfnisse. Aber der Künstler arbeitet völlig instinktiv.“ Somit ist eine traditionell strukturelle Analyse der *Fünften*, wie bei seinen sämtlichen Symphonien, von begrenztem Wert. Im Laufe der Jahre paßten die Wissenschaftler die Symphonie so vielen verschiedenen Form-schemen an, daß keine einzelne Lösung als endgültig betrachtet werden kann. Beim folgenden Vergleich der beiden vorliegenden Fassungen der *fünften Symphonie* werden alle Bezugnahmen auf formale Elemente, ob nun Sonatenform oder andere, mit gebührender Vorsicht ver-

wendet, und zwar lediglich um das Identifizieren der verschiedenen Themen und Abschnitte der Symphonie zu erleichtern. Sibelius setzte fort: „Es wird häufig gedacht, daß das Wesentliche an einer Symphonie in ihrer Form liegt, aber dies ist gewiß nicht der Fall. Der Inhalt ist stets der primäre Faktor, während die Form zweitrangig ist, denn die Musik selbst bestimmt ihre äußere Form“.

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

Die *Fünfte* ist für ein normales Sibeliusorchester instrumentiert: doppeltes Holz, vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Pauken und Streicher. Für die 1915er Fassung wird noch dazu eine Baßklarinette gebraucht, ein Instrument, das sonst in nur einer Symphonie von Sibelius vorkommt, der *Sechsten*. Die Orchestration der 1919er Fassung ist aber durchwegs reicher und klangvoller: beispielsweise erscheinen hier mehrere Motive, die in der 1915er Fassung den Streichern oder Holzbläsern zugeteilt wurden, in den Blechbläsern (z.B. im ersten Satz der 1919er Partitur, erster Teil, Buchstabe E, und Scherzoabschnitt, Buchstabe D).

Erster Satz

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

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

In beiden Fassungen endet nun die „Exposition“, indem sie zu einem aufgeregten Höhepunkt emporsteigt (G-Dur) [1] 2'15; [5] 2'11], wobei Streicher und Bläser nicht synchronisiert sind. Danach wird die Spannung von einem schaukelnden, wellenhaften Motiv gelockert.

Dann folgt eine Passage, die von manchen Autoren als zweiter Teil einer „Doppelexposition“ beschrieben, von anderen mit einer Wiederholung der Exposition verglichen wird. (Es ist schwieriger, diese Analyse aufrechtzuerhalten, wenn wir bedenken, daß das Hornsignal, mit dem die 1919er Partitur beginnt, ursprünglich am Schluß, nicht am Anfang der ersten Gruppe erschien.) In der Originalpartitur spielt eine Solo-Flöte, abwechselnd mit einer Solo-oboe, das Motiv aus steigenden Quartan; in der 1919er

Fassung werden sie von einer Trompete, bzw. einer Flöte ersetzt [1] 2'53; [5] 2'50]. Der Streicherhintergrund ist in der Originalfassung leichter und weniger resolut als in der Endfassung. Am Schluß der zweiten Gruppe enthält die Originalfassung drei etwas vorsichtige Takte für Holzbläser, die in der Endfassung von einer vollblütigen Wiederholung des Höhepunkts und des schaukelnden Motivs ersetzt worden sind [1] 5'32; [5] 4'53].

Der folgende „Durchführungs“-Teil [1] 5'44; [5] 5'42], ein schwermütiges Klagelied des Fagotts über murrenden Streichern (mit *p* in der 1915er Partitur markiert, aber mit *ppp* in der Endfassung) ist in beiden Fassungen der Partitur fast gleich, aber das folgende ist sehr unterschiedlich. Ursprünglich [1] 7'24] stürzten sich die Streicher und Bläser auf die „zweite Gruppe“, der sie eine traurige Würde verliehen, indem die Streicher reich sangen, die Hörner schwermütig seufzten, bis der Satz bis auf die unbestimmten Schlußtakte reduziert, in denen die Kontrabässe und Celli die inzwischen wohlbekannten, aufeinander gelegten Quarten spielen – diesmal aber Pizzicato, als Vorbereitung für die leichteren Klangfarben des Scherzosatzes, der nach einer Fermate beginnt. In der Endfassung wird aber dasselbe Material auf eine meisterhafte und radikal verschiedene Weise durchgeführt [5] 7'24]. Statt der Nostalgie gibt es ein Gefühl der Erwartung; von schrillen Holzbläsern begleitet spielen die Hörner jetzt einen nach aufwärts gerichteten Donnerschlag, nicht einen fallenden Seufzer, die Musik wächst weiterhin (an lediglich einer Stelle, Buchstabe M, nimmt Sibelius einen Augenblick lang die Lautstärke der Streicher zurück, vielleicht als Erinnerung an die erste Fassung, ein Detail, das bei fast allen Interpretationen außer acht gelassen wird) bis wir schließlich zu einem Tonartenwechsel kommen, nach einem strahlenden H-Dur [5] 8'35]. Die Blechbläser spielen stolz die steigenden Motive aus dem Anfang der Symphonie, die Holzbläser antworten, und das Scherzo (dessen Rolle häufig auch mit jener der Reprise in einem Satz in Sonatenform verglichen wird) ist unterwegs.

Scherzoteil

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

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

Beim Höhepunkt am Schluß spielt das Blech mit erdenklichem Nachdruck das Thema vom Höhepunkt der Exposition des ersten Satzes, dann eine Folge von steigenden Quarten, aber während in der 1919er Fassung eine herrlich überzeugende Coda, *Più Presto*, die Krone aufs Werk setzt, ist in der 1915er Fassung der Schluß des Satzes abrupt und rhythmisch nicht ganz zufriedenstellend.

Langsamer Satz

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

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

Wie die ersten beiden Teile der Symphonie thematisch verbunden sind, gibt es auch Übereinstimmungen (wenn auch weniger umfassend) zwischen dem langsamen Satz und dem Finale. Der Pizzicatoabschnitt der Streicher vor Buchstabe F (Fassung 1919) [8] 4'35] greift auf den eilen den Streichersatz am Anfang des Finales voraus; dies ist in der 1915er Partitur noch deutlicher, wo die Pizzicatopassage ohne die Unterstützung der Holzbläser zu hören ist (bis auf einen vereinzelt tiefen Ton der Baßklarinette in den ersten fünf Takten), wonach dasselbe Material sofort von den Holzbläsern wiederholt wird [3] 6'02]. Obwohl die Holzbläser in der Endfassung an der entsprechenden Stelle eine andere Musik spielen, fügte der Komponist bei den Kontrabässen als Ausgleich eine deutliche Anspielung auf die „Schwanenhymne“ hinzu [6] 5'17].

In der 1915er Partitur erlischt der langsame Satz mit Streicherpizzicati, die Harmonik wird nicht aufgelöst, so etwa wie in manchen kurzen Zwischenspielen in Sibelius' Theaterpartituren, besonders bei der 1908 komponierten Musik zu Strindbergs *Schwanenweiß*. (Nebenbei darf bemerkt werden, daß der elfte Satz dieser Theatermusik, und der entsprechende Satz in der Konzertsuite, mit dem Titel *Die Harfe*, eine deutliche Vorwegnahme des langsamen Satzes des *fünften Symphonie* enthält.) Im Kontrast dazu hat die 1919er Fassung einen ganz verschiedenen, besser ausgearbeiteten und reich orchestrierten Schluß.

Finale

Das Finale ist in der ersten Fassung der Symphonie viel länger als in der letzten: 679 Takte im Jahre 1915 können mit 482 im Jahre 1919 verglichen werden. Beide Fassungen beginnen mit einer Streicherkaskade, deren Thema aus der erwähnten Passage im langsamen Satz entwickelt wurde,

und dann folgt die „Schwanenhymne“ in den Hörnern [4] 1'19; [7] 1'12]. In der Endfassung wird dieses Hornthema mit einem volltönigen, kantablen Thema kombiniert (Holzbläser, Celli), welches aber in der 1915er Fassung an dieser Stelle lediglich in fragmentarischer Form erscheint. Es wartet aber eine größere Überraschung: nach einem Tonartswechsel nach C-Dur kommt in der Originalfassung ein brutaler Einwurf der Trompete (direkt abgeleitet von der zweiten Gruppe des ersten Satzes) [4] 2'34]. Dieses Wagnis wurde in der 1919er Fassung gestrichen, in welcher die „Schwanenhymne“, im Kontrapunkt mit dem kantablen Thema der Holzbläser und Celli, uns würdig zu einer Reprise des ersten Themas des Satzes zurückführt, zunächst mit den Holzbläsern im Zentrum, dann zu den Streichern zurückgebracht, *ppp, misterioso*.

In der 1919er Partitur erscheint die „Schwanenhymne“ nochmals kurz in den Streichern (das Springen der Bogen auf den Saiten, *con sordini*, erzeugt einen bemerkenswert schwimmenden Klang), zusammen mit dem Holzbläserthema im Kontrapunkt [7] 4'11], und das Kontrapunktthema wird dann in eine leidenschaftliche Episode in es-moll weiterentwickelt, *Un pochettino largamente* [7] 4'46], wobei die Streicher noch mit Dämpfern spielen. Obwohl wir auch in der Originalfassung die „Schwanenhymne“ und das Holzbläserthema zusammen hören [4] 5'17], wird aber das Erscheinen der es-moll-Episode durch eine lange, stimmungsvolle aber ereignislose Passage verzögert, in welcher die Streicher immer weiter springen, bis endlich eine Holzbläservariante des Kontrapunktthemas in Triolen die Erlösung bringt. Wenn sie endlich erscheint, ist die es-moll-Passage einfach *Largamente* markiert [4] 7'20], und die Streicher spielen ohne Dämpfer. Trotz wiederholter Triolen bei den Holzbläsern ist diese 1915er Passage im Vergleich mit der 1919er Fassung rhythmisch unfokussiert.

Die Tonart wechselt wieder nach Es-Dur, und das Tempo verlangsamt sich auf *Largamente molto* (1915) bzw. *Largamente assai* (1919) [4] 9'33; [7] 5'58]. In dieser letzten Atempause vor dem schließlichen, überwältigenden Höhepunkt der Symphonie spielen die Trompeten die

„Schwanenhymne“, während in der 1919er Fassung das Kontrapunkthema ein letztes Mal zu hören ist, unendlich traurig, ruhig und nostalgisch, in den sordinierten Violinen. In der 1915er Partitur rufen die Violinen stattdessen den brutalen Einwurf der Trompete in Erinnerung, obwohl der Effekt, hier wie in der 1919er Fassung, resigniert und ruhig ist. Dann übernimmt schließlich die „Schwanenhymne“ die Kontrolle und baut das Geschehen bis zu den triumphalen Schlußseiten auf. In der 1915er Partitur, wo der ganze letzte Höhepunkt länger ist, gibt es fünf Schlußakkorde – breite Halbnoten der Trompeten und Posaunen – von denen die ersten vier oberhalb eines Streicherremolos zu hören sind, das *mf* beginnt und immer lauter wird. Die 1916er Partitur endete offensichtlich mit nur zwei Akkorden. In der Endfassung, deren letzte Seiten den zusätzlichen Vermerk *Un pochettino stretto* tragen, gibt es sechs Akkorde, jetzt nicht Halb- sondern Viertelnoten, in weiter (aber sehr präziser) zeitlicher Entfernung mit maximaler Kraft vom ganzen Orchester gespielt – zweifelsohne einer der kraftvollsten und originellsten symphonischen Schlüsse, die jemals geschrieben wurden.

* * * * *

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

© 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 seit 1996 ist er Chefdirigent des BBC Scottish Symphony Orchestra. Er macht regelmäßig Aufnahmen für BIS.



Symphonie no 5 en mi bémol majeur op.82

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

Les esquisses encore existantes révèlent clairement que Sibelius travaillait simultanément à ses *cinquième* et *sixième symphonies*. Tout juste rentré d'une visite triomphale aux Etats-Unis pour laquelle il avait composé le poème symphonique *Les Océanides*, il commença à travailler sur des thèmes pour les symphonies à la fin de l'été 1914. L'oppression tsariste en Finlande était lourde à ce moment-là; de plus, l'éclatement de la première guerre mondiale isolait l'Europe et rendit plus difficile pour Sibelius de garder contact avec son principal éditeur allemand, Breitkopf & Härtel. Par conséquent, il jugea nécessaire de composer, pendant les années de guerre, de nombreuses

petites pièces qu'il pouvait facilement vendre à des éditeurs locaux.

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

Le 22 septembre 1914, il écrivit à Carpelan: "Je suis encore embourbé mais j'ai déjà un aperçu de la montagne que je devrai certainement grimper... Dieu ouvre sa porte pendant un moment et son orchestre joue la *cinquième symphonie*." La symphonie n'était pourtant encore qu'au stade très embryonnaire. L'arrangement général, le maquillage et le regroupement des thèmes des *cinquième* et *sixième symphonies* prirent vraiment beaucoup de temps à sa former dans l'esprit du compositeur quoique leur centres tonals respectifs de mi bémol majeur et de ré mineur lui devinrent clairs relativement tôt. Parmi les idées trouvées dans un livre d'ébauches de l'automne 1914, les suivantes devaient devenir particulièrement importantes:



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



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

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

Pour la *cinquième symphonie*, comme pour plusieurs autres œuvres, Sibelius – dont les croyances panthéistes ont laissé de nombreuses traces dans sa musique – trouva aussi son inspiration dans la nature, surtout dans les oiseaux migrateurs pour lesquels il ressentait une empathie spéciale. Le 13 novembre 1914, il écrivit dans son journal : "J'ai eu une idée merveilleuse. L'*Adagio* de la symphonie – terre, vers et chagrin – *fortissimos* et cordes en sourdine, très assordés. Et les sons sont divins. Me suis réjoui et délecté des cordes qui se hâtent quant l'âme chante." Le mouvement *Adagio* projeté ne vit pas le jour mais ces mots décrivent pertinemment l'épisode en lui-même mineur du finale de la *cinquième symphonie* dont les premières ébauches se trouvent parmi les idées pour l'*Adagio* dans les brouillons de Sibelius. Le printemps suivant, ses expé-

riences se révélèrent tout aussi productives. Le 18 avril 1915, il écrivit : "Ai marché dans le froid soleil printanier. Des souvenirs de vieilles insultes et humiliations remonteront à la surface. Ai eu des visions convaincantes de la *cinquième symphonie*, la nouvelle"; et, trois jours plus tard, "J'ai vu seize cygnes juste avant onze heures moins dix. L'une des plus grandes expériences de ma vie. Oh mon Dieu, quelle beauté; ils volèrent longtemps en cercle au-dessus de moi. Disparurent dans le soleil voilé comme un brillant ruban d'argent. Leurs cris étaient du même timbre de bois que ceux des grues mais sans le moindre trémolo... Mystère de la nature et mélancolie de la vie! Le thème du finale de la *cinquième symphonie*."



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

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

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

comptait qu'une cinquantaine de musiciens à la création de la *cinquième symphonie*.

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

A la fin du mois cependant, Sibelius se trouva insatisfait de sa nouvelle symphonie en quatre mouvements. Au cours de janvier 1916, il retravailla la pièce et, le 26 janvier, il écrivit dans son journal: "Je dois avouer que je travaille encore sur la 5^e symp. Une lutte avec Dieu. Je veux donner à ma nouvelle symphonie une forme différente, plus humaine. Plus terre à terre, plus vibrante." La version originale fut jouée pour la dernière fois du vivant du compositeur lors d'un concert le 30 mars 1916 mais le travail sur la première révision fut interrompu par de nombreuses petites pièces et la musique de scène de *Jedermann* (*Tout un chacun*) de Hofmannsthal créée le 6 novembre. Il réussit néanmoins à terminer la révision de la symphonie en temps pour la diriger à son 51^e anniversaire, le 8 décembre 1916 à Turku; il la présenta aussi la semaine suivante à Helsinki.

Seule une partie de contrebasse de la version de 1916 de la *cinquième symphonie* existe encore (quoiqu'une série de parties de la révision de 1919 fut adaptée à partir de

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

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

La guerre civile se termina en mai 1918 et Sibelius retourna à son travail symphonique en juin – mais non sans réserves: "Intéressera-t-il quelqu'un? Il ne correspond pas au goût du jour influencé par le pathos wagnérien et qui me semble théâtral, pas du tout symphonique" (entrée de journal, 8 juin 1918). La réexamination de sa position de symphoniste n'avait évidemment pas été entièrement résolue. Un autre problème surgit bientôt: la maladie d'Axel

Carpelan. Sibelius et Carpelan se rencontrèrent pour la dernière fois à Turku en février 1919 alors que Sibelius livrait une nouvelle partition, la cantate *Jordens sång* (*Chant de la terre*) op. 93.

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

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

Peu après, la santé de Carpelan déclina brusquement. De son lit, il écrivit à Sibelius le 27 février: "en général, du point de vue de la forme et de la substance musicale... la *cinquième symphonie* est absolument exceptionnelle... Je sais maintenant que ce sera une symphonie magistrale. [...] Ceci m'a pesé pendant plus de deux ans. Tous mes misérables jours, j'ai mis tout mon cœur et mon âme dans ta cause, même si ce n'était que d'une aide limitée"; puis, le 22 mars: "Douleurs terribles qu'aucun médicament ne peut alléger... Cher et merveilleux Janne, un long adieu et merci. Dieu te bénisse maintenant et toujours. Salutations fraternelles à Aino. Merci pour tout, tout." Deux jours plus tard, il était mort.

Loin de n'avoir été que d'une "aide limitée", l'avis et le support de Carpelan (sur le plan économique autant que sur celui de l'inspiration) avait été de la plus grande importance pour Sibelius depuis le temps de la *seconde symphonie* et le compositeur était profondément conscient de sa perte. "Axel †. Comme la vie semble vide. Pas de soleil, pas de musique, pas d'affection –. Comme je suis seul avec toute ma musique... Axel repose maintenant dans la

terre froide. Quelle tristesse immensurable et profonde. Pour qui composerai-je maintenant?" (Entrées de journal les 24 et 29 mars 1919).

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

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

* * * * *

Sibelius dit une fois: "Quand une œuvre d'art créée intuitivement est analysée scientifiquement, elle révèle des conditions étonnantes. L'artiste travaille pourtant entièrement instinctivement." Ainsi, comme avec toutes ses symphonies, l'analyse structurelle traditionnelle est de valeur limitée. Au cours des ans, divers spécialistes ont classé la symphonie dans des formes si différentes qu'aucune solution ne peut être considérée comme définitive. Dans la comparaison suivante des deux versions existantes de la *cinquième symphonie*, toutes les références à des éléments formels, de la forme de sonate ou autre, sont utilisées avec grande prudence et seulement pour faciliter l'identification des différents thèmes et sections de la symphonie. Sibelius continua: "On croit souvent que l'essence d'une symphonie repose dans sa forme mais ce n'est certainement pas le cas. Le contenu est toujours le facteur primaire tandis que la forme est secondaire, la musique elle-même déterminant sa forme extérieure."

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

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

Premier mouvement

Le premier mouvement de la version de 1919 s'ouvre sur un appel serein de cor, commençant par deux intervalles ascendants de quarte suivis de figures ascendantes aux bois. L'appel du cor, l'un des motifs principaux de la symphonie, n'apparaît cependant pas au moment correspondant dans la version originale où les figures aux bois sont précédées seulement d'un accord *mezzoforte* aux clarinettes et bassons (incidemment le même accord qu'au début des *Légendes de Lemminkäinen*: (la bémol, mi bémol, fa, do). Dans les deux versions, les cordes se taisent dans

les pages d'ouverture – une touche inhabituelle chez Sibelius. Les bois développent et étendent graduellement leur motif ascendant mais, tandis que dans la version de 1915 ce fil n'est joué que par les flûtes et hautbois, celle de 1919 renferme aussi la qualité tonale plus chaude des clarinettes. Dans la partition originale, les quartes ascendantes des cors apparaissent plus tard pour conclure le premier paragraphe de la symphonie.

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

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

Suit un passage décrit par certains auteurs comme la seconde partie d'une "double exposition" et égalée par d'autres à une répétition de l'exposition. (Cette analyse est plus difficile à soutenir quand on se rappelle que l'appel de cor qui ouvre la partition de 1919 apparaît d'abord à la fin plutôt qu'au début du premier groupe.) Dans la partition originale, le motif de quartes ascendantes est donné à une flûte solo alternant avec un hautbois solo; la version de 1919 échange la flûte pour une trompette et le hautbois pour une flûte [1] 2'53; [5] 2'50]. Le fond de cordes dans la version originale est plus léger et moins résolu que dans la finale. A la fin du second groupe, la version originale renferme trois mesures un peu hésitantes aux bois remplacées dans la finale par une reprise vigoureuse du sommet et du motif berçant [1] 5'32; [5] 4'53].

La section suivante ("de développement") [1] 5'44; [5] 5'42], une lamentation lugubre de besson sur un murmure des cordes (*p* dans la version de 1915 mais *ppp* dans la finale), est très semblable dans les deux versions de la partition mais ce qui vient après est radicalement différent. Originellement [1] 7'24], les cordes et les vents sautaient

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

Scherzo

Même dans la version originale de la *cinquième symphonie*, le premier mouvement et le scherzo sont bâtis à partir du même matériel motivique de base; ainsi, l'ultime jonction des deux mouvements ne requiert l'abandon d'aucune idée thématique (même si les 64 premières mesures du scherzo original furent retranchées. D'un autre côté, l'augmentation graduelle du tempo tout au long du scherzo de la version finale ne correspond pas à la partition originale qui reste *Allegro comodo* jusqu'à l'apparition de *Poco a poco più stretto* beaucoup plus loin [2] 4'05].

Dans la version finale du scherzo, une qualité pastorale se dégage des premières pages; elle est renforcée à l'occasion [2] 0'48] par un do bémol *pianissimo* aigu et soutenu des seconds violons – cette sonorité rappelle étonnamment le mouvement *Pastorale* de la musique de

scène de *Pelléas et Mélisande* (1905). Les *pizzicati* des violoncelles et contrebasses rappellent la fin du premier mouvement. La musique continue de se dérouler au moyen d'un motif nouveau mais intimement relié donné aux violons dans la partition de 1915 mais à la trompette et au cor dans la finale [2] 2'05; [5] 10'16].

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

Mouvement lent

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

Aux deux endroits de la partition de 1915 correspondant au seul *Tranquillo* de celle de 1919, le *crescendo* des cors s'élève encore plus haut [3] 2'14/4'57; [5] 4'12]. Le thème du cor peut ainsi être associé plus clairement à un motif ascendant strident des trompettes qui survécute dans la partition de 1919 [3] 3'07; [5] 6'36].

Tout comme les première et seconde sections de la symphonie sont thématiquement reliées, de même le sont les correspondances (bien que beaucoup moins considérablement) entre le mouvement lent et le finale. Le passage *pizzicato* aux cordes avant la lettre F (version de 1919) [5] 4'35] anticipe sur l'écriture débandée aux cordes du début du finale; c'est encore plus clair dans la version de

1915 où le passage *pizzicato* supporte sans l'aide des bois (sauf une note basse solitaire de la clarinète basse dans les cinq premières mesures), ce qui est suivi immédiatement d'un écho aux bois du même matériel [3 6'02]. Quoique les bois jouent de la musique différente à l'endroit correspondant dans la version finale, le compositeur ajouta, au moyen d'une compensation, une nette allusion à "l'hymne des cygnes" dans la ligne de contrebasse [6 5'17].

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

Finale

Le finale de la première version de la symphonie est beaucoup plus long que son équivalent dans la finale: 679 mesures dans la version de 1915 comparé à 482 dans celle de 1919. Les deux versions commencent avec une cascade de cordes, le thème provenant du passage déjà mentionné dans le mouvement lent; c'est suivi de "l'hymne des cygnes" aux cors [4 1'19; 7 1'12]. Dans la version finale, ce thème de cors est allié à un thème riche et chantant (bois, violoncelles) mais, à ce stade dans la partition de 1915, cette dernière idée n'est entendue que sous forme fragmentaire. Une plus grande surprise nous attend: après un changement de tonalité pour do majeur, la version originale renferme une interjection sauvage de trompette (dérivée directement du second groupe du premier mouvement) [4 2'34]. Ce coup d'oeuf est omis dans la version de 1919 où "l'hymne des cygnes", en contrepoint avec l'idée chantante aux bois/violoncelles, nous mène avec dignité à une reprise du premier thème du mouvement centré ini-

tialement sur les bois, puis revenant aux cordes, *ppp*, *misterioso*.

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

La tonalité revient à mi bémol majeur et le tempo descend à *Largamente molto* (1915) ou *Largamente assai* (1919) [4 9'33; 7 5'58]. Dans ce dernier moment de répit avant l'écrasant sommet final de la symphonie, les trompettes jouent "l'hymne des cygnes" tandis que, dans la version de 1919, avec une tristesse infinie, l'idée de contrepoint est entendue une dernière fois, seraine et nostalgique, aux violons en sourdine. Dans la partition de 1915, les violons rappellent plutôt ici l'interjection brutale de trompette quoique ici aussi, comme dans la version de 1919, l'effet soit de résignation et de tranquillité. Puis, finalement, "l'hymne des cygnes" prend le contrôle et mène aux pages finales triomphantes. Dans la version de 1915 où l'entier sommet final est plus long, on compte cinq accords finals – des blanches, accords solennelles aux trompettes et trombones – et les quatre premiers sont entendus sur un *tremolo* de cordes qui commence *mf* et devient même plus fort. La version de 1916 se contenta apparemment de juste deux accords. Dans la version finale cependant, où les

pages finales portent l'indication supplémentaire *Un pochettino stretto*, il y a six accords – maintenant des noirs plutôt que des blancs, largement (mais très précisément) espacés, et projetés avec une force maximale par l'orchestre en entier – sans aucun doute l'une des fins symphoniques les plus puissantes et originales jamais écrites.

* * * * *

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

© 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 privéement 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 clarinetiste 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.

Recording data: [1915 version] 1995-05-11/12 and
[1919 version] 1997-06-02/04 at the Church
of the Cross (Ristinkirkko), Lahti, Finland

Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry

Producer: Robert Suff

Project adviser: Andrew Barnett

Neumann microphones; Studer 961 mixer;

Fostex PD-2 DAT recorder; Stax headphones

Digital editing: Jeffrey Ginn

Cover text: © Andrew Barnett 1997

Finnish translation: Tero-Pekka Henell

German translation: Julius Wender

French translation: Arlette Lemieux-Chéné

Front cover painting: Matthew Harvey 1997

Photograph of Sibelius by Erik Sundström, from the cover of
the journal *Tidning för Musik*, No. 14-15, December 1915.

Reproduced by kind permission of the Sibelius Museum,
Turku, Finland

Photographs of Osmo Vänskä and the Lahti Symphony Orchestra:

© Eastpress Oy / Seppo J.J. Sirkkä

Music examples typeset by Catherine Brooks

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett,

Compact Design Ltd.

Colour origination: Studio 90 Ltd.

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

© & © 1995 & 1997, BIS Records AB

Sinfonia Lahti has been supported in this
recording project by

METSÄLIITTO
METSÄ GROUP

 **TELE**
Telecom Finland

Other fine Sibelius recordings by the Lahti Symphony Orchestra conducted by Osmo Vänskä on BIS

BIS-CD-500

Violin Concerto in D minor, Op. 47
(original and final versions)

Leonidas Kavakos, violin

BIS-CD-581

The Tempest, Op. 109 (original score)

Soloists; Lahti Opera Chorus

BIS-CD-735

Everyman, Op. 83

Belshazzar's Feast, Op. 51 (original score)

The Countess's Portrait

Soloists; Lahti Chamber Choir

BIS-CD-800

Symphony No. 5 in E flat major, Op. 82 (original version)

En Saga, Op. 9 (original version)

BIS-CD-815

The Wood-Nymph, Op. 15 (tone poem and melodrama)

A Lonely Ski-Trail

Swanwhite, Op. 54 (original score)

Lasse Pöysti, narrator

BIS-CD-861

Symphony No. 1 in E minor, Op. 39

Symphony No. 4 in A minor, Op. 63

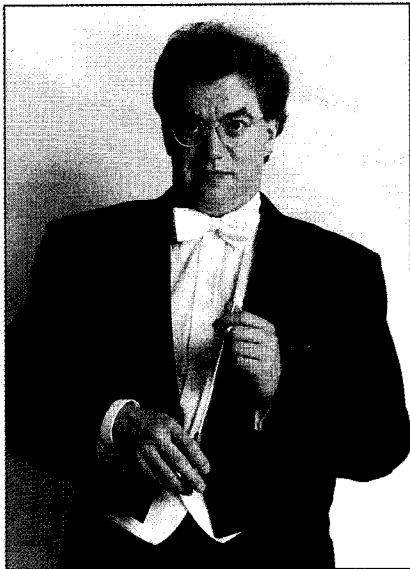
BIS-CD-862

Symphony No. 2 in D major, Op. 43

Symphony No. 3 in C major, Op. 52



Jean Sibelius



Osmo Vänskä



Sinfonia Lahti

Sinfonia Lahti has been supported in this recording project by

METSÄLIITTO
METSÄ GROUP

 **TELE**
Telecom Finland