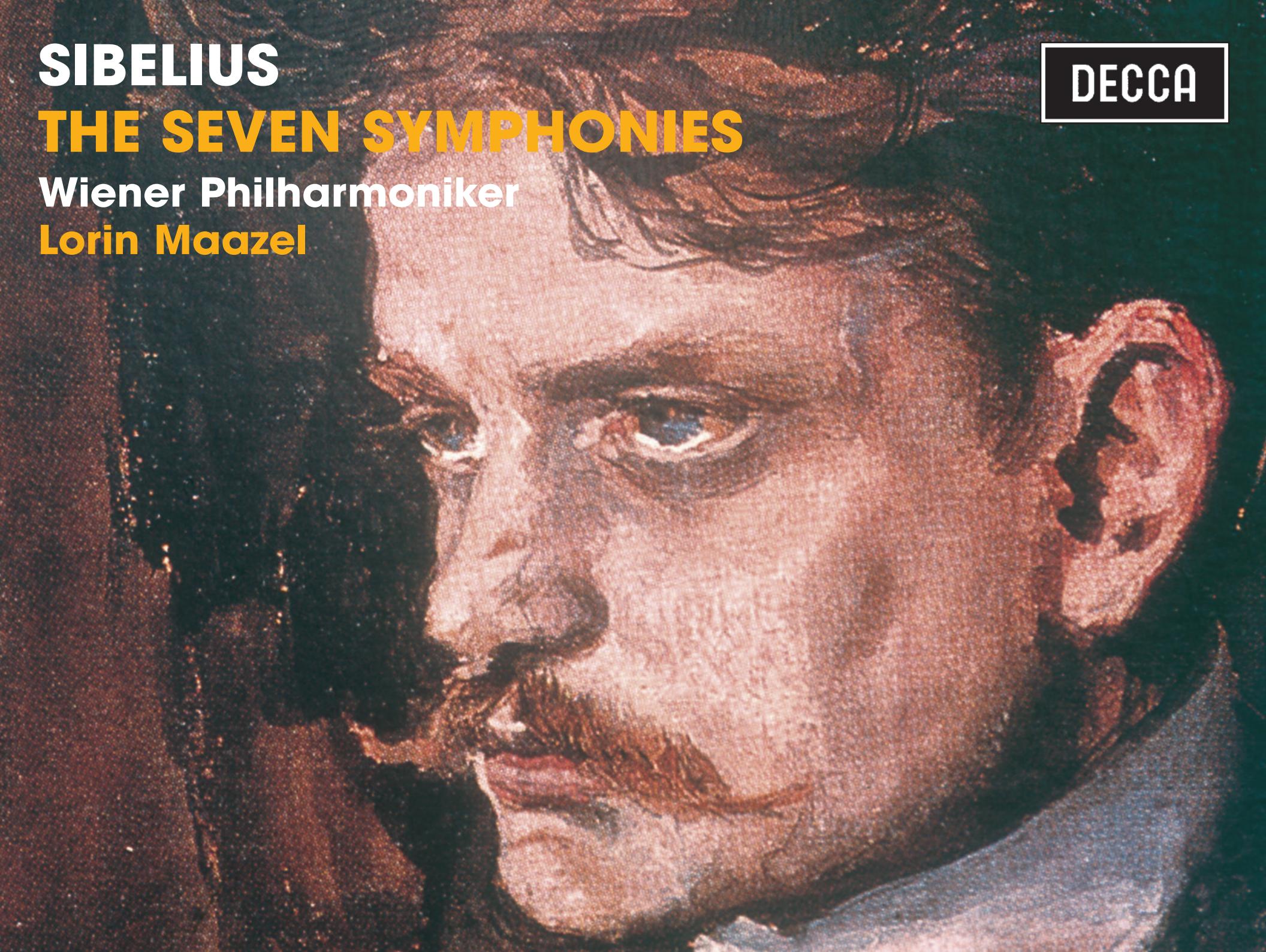


SIBELIUS THE SEVEN SYMPHONIES

Wiener Philharmoniker
Lorin Maazel

DECCA





SIBELIUS
THE SEVEN SYMPHONIES
Wiener Philharmoniker
Lorin Maazel



SXL 6084 – March 1964

JEAN SIBELIUS 1865–1957

Symphony No.1 in E minor, op.39

e-Moll

[1]	I Andante ma non troppo — Allegro energico	10.48
[2]	II Andante (ma non troppo lento)	8.36
[3]	III Scherzo: Allegro	4.57
[4]	IV Finale (quasi una fantasia)	11.49

Symphony No.2 in D major, op.43

D-Dur

[5]	I Allegretto — Poco allegro — Tranquillo, ma poco a poco ravvivando il tempo al allegro	9.49
[6]	II Tempo andante, ma rubato — Andante sostenuto	13.06
[7]	III Vivacissimo — Lento e suave — Largamente	6.06
[8]	IV Finale: Allegro moderato	14.17



SXL 6125 – January 1965

Symphony No.3 in C major, op.52

C-Dur

- | | | |
|------|---|------|
| [9] | I Allegro moderato | 9.27 |
| [10] | II Andantino con moto, quasi allegretto | 8.17 |
| [11] | III Moderato — Allegro (ma non tanto) | 8.43 |

Symphony No.4 in A minor, op.63

a-Moll

- | | | |
|------|--------------------------------------|-------|
| [12] | I Tempo molto moderato, quasi adagio | 10.20 |
| [13] | II Allegro molto vivace | 4.06 |
| [14] | III Il tempo largo | 9.06 |
| [15] | IV Allegro | 9.17 |



SXL 6236 – September 1966

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

Es-Dur

- | | | | |
|------|-----|--|-------|
| [16] | I | Tempo molto moderato — Largamente — Allegro moderato | 12.06 |
| [17] | II | Andante mosso, quasi allegretto | 7.14 |
| [18] | III | Allegro molto | 8.08 |

Symphony No.6 in D minor, op.104

d-Moll

- | | | | |
|------|-----|------------------------|------|
| [19] | I | Allegro molto moderato | 8.32 |
| [20] | II | Allegretto moderato | 4.07 |
| [21] | III | Poco vivace | 3.07 |
| [22] | IV | Allegro molto | 8.46 |



SXL 6364 – November 1968

- | | | | | | | |
|---|--|-------|------|------|------|-------|
| <p>[23]</p> <p>[24]</p> <p>[25]</p> <p>[26]</p> <p>[27]</p> | <p>Symphony No.7 in C major, op.105
<i>C-Dur</i></p> <p>Karelia Suite, op.11</p> <p>I Intermezzo: Moderato</p> <p>II Ballade: Tempo di menuetto</p> <p>III Alla marcia: Moderato</p> <p>Tapiola, op.112</p> | 21.22 | 3.40 | 6.30 | 4.10 | 19.05 |
| [ADD] | | | | | | |



SXL 6365 – February 1969

LORIN MAAZEL'S SIBELIUS

Sibelius's seven symphonies loom like dark, brooding enigmas over the entire orchestral repertoire. Almost a century since the last was completed, the still influential and enigmatic Seventh of 1924 is completely unlike anything else in music. The works continue to pose a challenge to orchestras and conductors keen to realise their brave new worlds of sound — sound which is at the outer limits of orchestral possibility. At one pole of his imagination are the evocations of epic landscapes, as in the unforgettable lyrical climaxes at the end of the Second or Fifth symphonies. At the other, there is the microscopic detail of his orchestration, the subtlety and shimmer of his string writing — "as if" as that perceptive commentator Tom Service puts it, "Sibelius had taken the lens of his musical imagination and zoomed in on individual pine needles in the vast forests of his Finnish homeland".

Composers usually suffer a decline in public interest immediately after their death, and this reversal of fortunes affected the Finnish symphonist Jean Sibelius as much as any of his contemporaries. In the 1930s and '40s he bestrade the Anglo-Saxon musical landscape like a colossus, his symphonies acclaimed alongside Beethoven and Brahms and their presence among the pantheon unchallenged. But by the 1960s

his standing had been challenged as Mahler's symphonies emerged from their neglect. A champion of both masters was the American conductor Lorin Maazel (1930–2014), whose Sibelius cycle with the Vienna Philharmonic was one of the most important to appear during the 1960s and early '70s.

Lorin Maazel was born in 1930 in Neuilly, France, but was brought up in Pittsburgh and Los Angeles. He began studying the violin at the age of five, taking up conducting only two years later! After appearances as a child violin prodigy, he made rapid headway as a conductor, performing at the New York World's Fair in 1939 and making a strong enough impression to be invited by Toscanini, no less, to conduct the NBC Symphony. Indeed, he had an astonishing early career and soon established himself in both Europe and America; he first appeared in London with the BBC Symphony Orchestra in Mahler and never looked back. He conducted more than three hundred recordings; he served as artistic director of the Deutsche Oper Berlin and manager of the Vienna State Opera; he took the Orchestre National de France to New York in 1962 and made his Metropolitan Opera debut later the same year with *Don Giovanni*; his posts also included music

director of the Berlin Radio Symphony, the sumptuous-sounding Bayerischer Rundfunk (Bavarian Radio Symphony), the Pittsburgh Symphony, The Cleveland Orchestra, the Munich Philharmonic and the New York Philharmonic. His repertoire was exploratory, and in Berlin he introduced Dallapiccola's powerful opera *Ulisse*. In his last year he maintained this active schedule, leading 111 concerts in 2013 alone. He also took The Cleveland Orchestra on tour to Australia and the Far East, Latin America and Europe. For all his success on the podium he did not give up his solo activity, performing Mozart concertos with the English Chamber Orchestra. In addition, he had the distinction of being the first American and Jewish conductor to conduct the *Ring* cycle at Bayreuth.

Equally productive in the recording studio, Maazel's recordings include the complete orchestral works of Beethoven, Brahms, Debussy, Mahler, Schubert, Tchaikovsky, Rachmaninov and Richard Strauss. He was also active as a composer, with a wide-ranging catalogue of works written primarily over his last fifteen years. His opera *1984*, based on George Orwell's novel, had its premiere in 2005 at the Royal Opera House, Covent Garden, and was staged to some acclaim at La Scala, Milan. It is unfailingly effective as music theatre though ultimately wanting in concentration and individuality of utterance.

It was the success of Maazel's recording of Sibelius's First Symphony in 1963 that prompted Decca's chief producer John Culshaw and his colleague Erik Smith (son of the conductor Hans Schmidt-Isserstedt) to embark on a complete cycle with him. Maazel's reading was totally committed and powerful in conception, very much the servant of the composer and not "using" the score as a vehicle for his own ego. The performances had an authenticity of sentiment that left you feeling they were just right — indeed, the only valid interpretation of these majestic scores. They are "straight", idiomatic, as generous in emotion in the first two symphonies as they are searching and introspective in the Fourth and Sixth. The Sibelius symphonies are, if not rarities, at any rate not part of the core repertory in Vienna as they are in the English-speaking world, but Maazel persuades us that they are, producing from this great orchestra playing that has real eloquence and conviction. From the glowing, post-nationalism of the First to the expressionist, questing world of the Fourth and the fate-embracing Seventh, Maazel and his players lose none of the secrets they enshrine. There were other surveys of the seven symphonies in the next decade or so, but few matched the present cycle and none surpassed it.

© 2015 Robert Layton

THE MUSIC

Symphony No.1

Sibelius completed his first symphony in 1899 at the age of thirty-four, shortly after the Finnish state had granted him a pension enabling him to devote his time entirely to composition. Like Brahms, Sibelius did not embark upon symphony writing until he felt sure his powers were sufficiently mature to tackle this most exacting art form.

As a first essay in symphonic form, the work shows striking independence of thought. The first and third movements are still to a certain extent bound by classical conventions, but the forms are manipulated by a highly original mind. Sibelius is an ardent melodist — his tunes are often local in contour and patriotic in implication but they never savour of self-conscious nationalism. His work, as perhaps that of no other composer, shows that the increasing departure from the strict classical forms in music, which were so evident during the second half of the nineteenth century, had done nothing to diminish the expressive potentialities of the symphonic medium.

At the commencement of the first movement, the clarinets play a rather bleak and cheerless tune which serves as an introduction. As it dies away, the strings bring in the first subject, which sounds like a sudden hurricane sweeping the bare landscape. Subsidiary themes follow, and

then a series of chromatic upward runs, with pauses on each semitonal step, carry us back to the relative major of the home-key (G) for a still more tempestuous statement of the first subject. Rhythmic phrases for woodwind lead to the second subject, a quiet theme in B minor for the oboe, whose mood is soon obliterated by a crescendo for the full orchestra. In the development fragments of the themes are tossed hither and thither. There is a particularly vivid moment when a solo violin gives a nightmare-like reminder of the lyrical second subject above the roar of the elements. Long, eerie chromatic descents in minor thirds are played by the woodwind while in the strings we hear a suggestion of the subsidiary first subject, which consists of two notes, a semitone apart, alternately emphasized. This announces the start of the recapitulation which follows much the same course as the exposition. The second subject is this time introduced by the clarinet in the home-key of G. A brief coda follows with impressive writing for the brass.

The slow movement is more or less in the form of a rondo and brings us one of Sibelius's loveliest lyrical melodies, announced by violins and cellos. The clarinets prolong it by two bars, their intervals of a sixth sounding strange and subterranean. Soon the bassoon plays a more vigorous theme, which is treated in

canon by the woodwind, and the strings proceed to develop the opening phrase of the lyrical tune in inversion. Fragments of the tune reappear beneath repeated woodwind triplets and presently an episode for horns tells us that we are passing through a forest which might be in Siegfried's Germany instead of Scandinavia. As in *The Ring*, we hear birdsong and the rustling of leaves. After the episode is over, the tune emerges again, weary but uncomplaining. This time we can distinctly hear the moaning of the wind. A free development, in which the tune's inversion and the countersubject for the woodwind are used in combination, moves to a climax, which subsides only to reveal our tune once more. It draws to a close and the movement ends quietly.

The third movement is conventional in its strongly emphasized contrast of scherzo and trio, the first being rhythmic, energetic, almost blatant, the second, lingering and sensuous. At the start, a brief, rhythmic figure is given out by various instruments in turn above a pizzicato accompaniment of repeated chords. A running passage follows, first heard on flutes and oboes, from which a fugato is developed. The trio, in E major, is distinguished by the richness of its chromatic harmonies, which are drawn out with an ardour almost too insistent. After this the scherzo returns, its main figure sounding even more barbaric when

asserted with a peculiarly rasping effect by trumpets and trombones just before the close.

Sibelius calls the finale to his symphony "quasi una fantasia", feeling, no doubt, conscious of its break with convention. The movement is one of violently changing moods, tempestuous excitement alternating with calm serenity. At the beginning, we hear the clarinet melody of the introduction, now played with added eloquence by the strings in unison. After some chromatic passages of minor thirds for woodwind, there is an Allegro molto section containing a running theme of which we hear more later on. Then comes a change, and the violins give out one of those broad, stately flowing melodies, moving mainly by step, which are so characteristic of the composer. It reminds one of a huge ship on a voyage through the Northern seas, and in the elaborate harp accompaniment we can almost hear the waves washing against its sides. Woodwind and brass enter to round off the tune. The Allegro molto returns and its running figure is developed as a *fugato*, the music working up to a climax of such fury that we imagine our ship being battered to pieces against the rocks. In this, however, we are wrong. The flowing tune appears again, tentatively at first, uncertain both as to melody and to key, but before long it returns in full glory on unison strings and sweeps to a triumphant conclusion. We

recognise here a typical feature of Sibelius's symphonies — the final liberation of bold, integrated melody from the doubts of the earlier part of the work. The movement ends with a climactic coda, but how different a climax from that of the Allegro molto! Instead of the terror of the elements, we feel, in the closing bars, the rugged triumph of their conquest.

Symphony No.2

Every now and then in the history of music there appears a work which, without straining the existing idiom, manages to infuse new life into one of the standard musical forms. Such a work is the Second Symphony of Sibelius. The First Symphony, which appeared in 1899, was acclaimed as a worthy addition to the long line of European "nationalist" works; in terms of music, Sibelius had done for Finland what Dvořák had done for Czechoslovakia and Borodin for Russia. But at the turn of the century, nationalism was not enough. Symphonic form, modified first by the Romantics and then by the nationalists, needed for its survival a composer who could look back to classical times and separate the principle from the style: for if the classical style was dead, the principle was not.

Thus it happened that, at a time when impressionism was becoming Europe's latest musical fashion, Sibelius was able to write a first movement to his Second

Symphony (1901) in which the principle of growth — the basis of all genuinely symphonic music — re-asserted itself in a remarkable way. He did not abandon nationalism, but sought instead to express it in a more universal manner; and in doing so, he refuted the popular belief that the symphonic form was dead.

It took some little time for audiences and critics to realize what had been achieved in this extraordinary first movement. They were familiar with the traditional, more or less stylised pattern of exposition, development and recapitulation. Heard at its clearest in a six-minute movement by Mozart or Haydn, this structure remains fundamentally the same in twenty-minute movement by Bruckner; but whereas the classical masters used the form to impart life to their music — to maintain relevance, growth and continuity — the Romantics used it for music which might have been more effectively expressed in non-symphonic forms. It is true that great music can survive even when it is at odds with the form in which it is cast: but what Sibelius tried to do was to restore the balance between symphonic thought and symphonic form. That he was successful is evident from the fact that the work has not only taken an important place in the history of the Symphony, but has won an established position in the concert halls of the modern world.

Symphony No.3

With the Second Symphony (1901) and the Violin Concerto (1903 rev. 1905) Sibelius's period of "national romanticism" came to an end. There are signs already in the songs, *På verandan vid havet* (On a balcony by the sea; 1902) and *Höstkväll* (Autumn evening; 1903) of an austere intensity and less lush orchestral colouring and in the succeeding years, with works like *Pohjola's Daughter* (1906), *Night Ride and Sunrise* (1907) and the Third Symphony, we find leaner textures and a greater classical discipline. Sibelius began work on the Third Symphony in 1904 and promised his English champion and friend, Granville Bantock, that it would be ready for the 1907 winter season. In fact Sibelius made slow progress with the work and put it aside for *Pelléas et Mélisande* in 1905 and *Pohjola's Daughter* and *Belshazzar's Feast* in the following year. He postponed its first performance and eventually completed the score in 1907, and conducted its premiere at a Royal Philharmonic Society concert the following Spring.

However lush they are in texture, both of Sibelius's earlier symphonies reveal his classical sympathies and their first movements in particular reveal an astonishing awareness of form. The first movement of the third, *Allegro moderato*, is in many respects more remarkable than either of its predecessors. Its degree of

organic cohesion, its unity of feeling and the sense of inevitability its movement engenders is comparable with the finest examples of classical sonata form. Professor Gerald Abraham has gone as far as saying, "In clearness and simplicity of outline, it is comparable with a Haydn or Mozart first movement ... nevertheless, the organic unity of the movement is *far in advance* (my italics) of anything in the classical masters; and even the general architecture is held together in a way that had classical precedents but had never before, I think, been so fully developed." Its formal perfection apart, one thing is immediately striking: all the thematic material and most of the musical argument is conducted by the strings. Indeed they are at no point silent in the exposition and the classical stance of the material is evident from the lithe, firmly sculptured opening theme from which everything else flows. No movement could better illustrate the difference in approach between Mahler and Sibelius. It was at this time that the two composers met in Helsinki and their famous exchange took place: Mahler took the view that the symphony must be all-embracing whereas Sibelius told his first biographer, Karl Ekman, "When our conversation touched on the symphony, I said that I admired its style and severity of form and the profound logic that created an inner connection between all the motifs. This was

my experience in the course of my creative work." It was doubtless with the experience of this movement behind him that Sibelius spoke.

If the first movement is one of the most classically proportioned and has never lacked admirers, the second, *Andantino con moto, quasi allegretto*, is perhaps his most underrated single movement. In form it is uncomplicated and can be described as a series of reflections on a gentle theme whose charm derives largely from the metric interplay between 6/4 and 3/2. In key it contrasts sharply with the outer movements; it is in G sharp minor while both the outer movements are in C.

A withdrawn, rapt episode for divided cellos (fig. 6) reveals the deeper currents that flow in this apparently untroubled music. The finale, *Moderato — Allegro (ma non tanto)*, is formally the most original and roughly divides itself into two sections, the first giving the impression of a sonata-form movement with the second group in the relative minor, while after a development which concerns itself largely with the second group, the second half begins. This is wholly concerned with a new idea first heard at three bars after fig. 13 and builds up to an impressive and powerful climax.

Symphony No.4

The Fourth Symphony (1911) represents Sibelius at his most totally uncompromising.

Seen from the vantage point of the third symphony (1904–7) or *Nightride and sunrise* (1909) it must have been difficult to make sense of the new symphony, so gaunt and severe is its countenance. Much the same gap exists between the second symphony (1901) and the violin concerto (1903 rev. 1905) on the one hand, and the lithe classicism of the Third Symphony on the other, though the gap between the Third and the bleak world of the Fourth is greater. To quote Simon Parmet, "it is as though a cyclone has ravaged the Sibelian landscape leaving him in a world torn to shreds." To some extent the new world it evokes can only be the product of an experience of traumatic intensity in which biographical factors surely must have played an important role. When he visited London in February 1908 to conduct the first performance of the Third Symphony, Sibelius was troubled by throat pains and during the latter part of the year underwent two operations for a malignant growth. Though the cancer was successfully removed, the possibility that it would recur must have dominated his thinking. Works written at this time like the *Voces intimae* quartet (1909) reflect this experience less intensely than does the Symphony, where its lessons seem more fully digested. Sibelius spoke of the Symphony as "a reaction against modern trends"; be this as it may, it is certainly the work of a man who

has looked, as it were, into the abyss and has little inclination or time to say anything other than the barest, essential truths. For years its severity so disturbed audiences that the work was nicknamed the "Barkbrot" symphony, a title recalling the times when poverty compelled the peasants to eke out the flour with which they baked bread with the bark of trees, and the work met with hostility. In Göteborg it was hissed while America denounced it as "ultra-modern, dissonant and dismal", though Toscanini's reply to its cool reception was to repeat it immediately!

The opening notes of the first movement play as important a role in the symphony as do those of the Sixth Symphony. They unobtrusively outline three whole tones: C, D, E, F sharp and the total uncertainty at times contrasts sharply with the mood of optimism and well-defined tonal centres of the Third Symphony. A minor is soon established and a solo cello outlines a "first subject". (Incidentally, the American writer Harold Johnson has argued that there is evidence that the work began life as a quartet!). Formally, the first movement is in a clearly discernible, albeit densely concentrated, sonata-form. The second group opens with some brass chords over which the opening four notes (transposed) are spread-eagled and the key of F sharp major is reached. The development contains music of the most magical character, full of

mystery. There is a shortened reprise and a coda, dominated as is much of the development by the four-note motive. It is a short movement, only 114 bars in length, and is succeeded by a no less terse scherzo. It begins on the note on which the bleak, despairing coda of the first movement ended — indeed all four movements are linked in this way underlining, as it were, that each movement offers a different perspective of the same unified experience. The pastoral but plaintive oboe idea is soon dislodged by a second dactylic idea in which the tritone plays an important role. In the trio it is even more prevalent and is persistently hammered out against a characteristically Sibelian background of shifting diminished chords, sustained trills that act as pedals in an atmosphere of harmonic uneasiness. There is but the briefest reference to the scherzo, a mere six bars, before the movement ends.

The slow movement can be said to represent the emotional centre of gravity of the work. Here the intimacy of Sibelius's relationship with Nature is as self-evident as it is in *Tapiola*: the landscape is at times quite desolate, two flutes ruminate icily against a background that offers little evidence of being peopled. For all the rhapsodic character of the music, it is no less highly concentrated than its companions. Several attempts are made to

fulfil the theme first heard at fig. A and this is gloriously achieved at the climax of the movement. The finale is in A major though the key is presented in the light of the preceding C sharp minor and has a darker colouring than one would otherwise expect. The tension between A and E flat, a tritone apart, is reflected in the reversal of material at figs. C and N, but the subtleties of the movement cannot be briefly described. The coda offers no false consolation!

Symphony No.5

Sibelius completed his fifth symphony just in time for his fiftieth birthday celebrations in December 1915. The work was first performed at that time but Sibelius appears to have been dissatisfied with it and made a revised version which was first heard the following year. As we know, however, Sibelius was a highly self-critical symphonist and this second version shared the fate of its predecessor. The third and final version of the symphony appeared in 1919 and has taken its place among the composer's most popular works.

The orchestral parts of the first version still survive and afford an admirable insight into Sibelius's creative methods. As Furuhjelm recalled in his study of the composer, there were originally four movements, the first ending at approximately fig. M of the final version with some development of the second

group. There are other interesting features: the anticipation of the "Thor's Hammer" theme, the famous horn motive of the finale, which Sibelius introduced in the double basses six bars after fig. C in the slow movement, is an afterthought. This disposes of the hypothesis advanced by Cecil Gray that the introduction of this figure was in all probability subconscious.

As it stands the Fifth Symphony's first movement is unique in Sibelius's output; the Dutch writer, Simon Vestdijk even goes so far as to call it his finest symphonic movement. Its first unusual feature is the double-exposition. The exposition itself contains four elements: the first is the opening horn and wind motive; the second, which arises naturally from it, is a typical woodwind figure in thirds. Together, these can be regarded as a "first group". Up to this point the strings have remained silent but their entry is the signal for another challenging woodwind idea that can be regarded as a "second subject". This in its turn leads to a restless idea that reaffirms the new key of the second subject (G major). The whole process is then repeated though with different colours and a greater dramatic intensity. This time, however, the tonal scheme is reversed: the music moves from G major to E flat. The development that follows must be ranked among the most imaginative and original in all Sibelius while the formal plan of the

scherzo-cum-recapitulation is masterly in conception. The glowing excitement of the coda provides a thrilling glimpse of the grandeur of the final pages of the work, one of the noblest perorations in all music. It is interesting to note that according to Professor Erik Tawaststjerna the final bars of this movement are also an afterthought.

By comparison the Andante is simple to follow. It is relaxed and sunny in atmosphere although there is a darkening of mood six bars after fig. G which shows Sibelius's astonishing control of swift changes of mood. This gentle variation movement is an admirable foil to the finale, a movement whose nobility of utterance is matched only by its sheer physical excitement. Formally it can be described as a highly personal variation of sonata form. There are two main themes, the second of which begins with the famous horn motive which Tovey poetically compared to Thor swinging his hammer. The key scheme however is highly individual, Sibelius delaying his key change in the exposition until the last moment so that the second group is mainly in the tonic.

Symphony No.6

It was immediately after the end of the First World War, when he was working on the final revision of the Fifth Symphony, that Sibelius wrote to a friend of his plans for two new symphonies. However, neither

materialised for four years or more; the Sixth being heard for the first time in February 1923 at a concert in Helsinki. Although the Sixth is relatively seldom heard in the concert hall, it has excited the admiration of all Sibelians. In his perceptive study of the tone poems, Ralph Wood speaks of it as his greatest and terms it "a dazzling display of a technique so personal and so assured that its very achievements are hidden in its mastery and its entire synthesis with its subject matter", while Simon Parmet writes of it as "the stepchild among the symphonies, neglected by many but loved by those who are attached to its simple, barren beauty". The war isolated Sibelius from the main stream of music-making but just as Haydn turned his isolation at Eszterháza to his advantage by turning inwards on his own spiritual resources, so did Sibelius, and the Sixth can be said to represent much the most personal and deeply searching of his works. Certainly he was aware of the gap between this symphony and the glittering orchestral sonorities of his contemporaries when he spoke of others concocting cocktails of various hues, while he offered "pure spring water".

In its musical language, the Sixth Symphony has astonishing purity, and in its colouring the texture seems luminous on account of its very restraint. Yet the restraint and the discipline are totally free from any

element of ostentation. The forces for which Sibelius calls are modest: double woodwind, four horns, three trumpets and trombones, timpani and strings. In addition Sibelius also uses a harp, the first time he had occasion to do this in his symphonies since the first. The modal flavouring on which commentators have dwelt is not an isolated phenomenon in Sibelius: much of his inspiration from the *Karelia* music onwards is modal in inflection but here the restraint in matters of colour as well as the quality of the orchestral polyphony serve to underline the modal impact. We are indeed reminded of his admiration of the great renaissance polyphonists, Lassus, Palestrina and the composers of the English school.

The kind of symphonic thinking present in all the late Sibelius symphonies is so thoroughly non-episodic that it defies the usual textbook analysis. The sense of the inevitability of its growth is so dominant that the listener is hardly aware of the technical means used to achieve this. The very opening, a descent of four notes, is a motive that plays a far greater role in the growth of the musical organism than any of the main subjects though it is present in many of them. Sibelius never solved any of his symphonic problems in the same way: each symphony represents a new approach to new material. There are suggestions of other late symphonies: the menacing brass snarls in the scherzo look back to the Fourth

Symphony just as the "second group", if it can be so called, of the first movement suggests the Seventh Symphony (twelve bars before letter O). This "second group" is replaced in the restatement by an entirely new idea in which the descending four notes play a prominent part.

The second movement, Allegretto moderato, is a reflective, poetic intermezzo very much conceived *en plein air* and its successor, Poco vivace, alternates between two ideas, instead of adopting the ABA form of a scherzo. The finale, Allegro molto, is one of Sibelius's very greatest. Parmet argues that although it appears to be in rondo form, it does in fact follow a free form of its own. Gerald Abraham compares the middle section of the movement to the *Bar* form, from medieval German poetry, the form in which Hans Sachs teaches Walther the *Preislied* in *Die Meistersinger*. Whatever its formal sophistication, there can be no doubt of the eloquence of its coda, which brings the opening motive to a noble, impassioned yet chaste climax. Few symphonies command its purity of utterance and harmony of spirit.

Symphony No.7

At about the time that he was putting the finishing touches to the Fifth Symphony, Sibelius wrote to a friend about two new symphonies that were under way. It is, I think, possible that the second of these

was in fact the legendary Eighth Symphony. The description of the work in the letter does not fit the Seventh Symphony as it stands: moreover when it was first performed in Stockholm in 1924, the Seventh Symphony was simply billed *Fantasia Sinfonica* for Orchestra and it was only when the work was published that Sibelius changed its title. There is no doubt that he was right to do so for in sheer organic cohesion and continuity of thought he never surpassed the achievement of the Seventh Symphony save possibly in *Tapiola*.

Cecil Gray pointed out in his famous study how each of the Sibelius symphonies is totally fresh in its approach to structure. One cannot distil from earlier symphonies any set of rules that can be applied to later ones. Just as the Fifth is totally different from its predecessor (and in fact any other symphony), so the Seventh is totally fresh. Unlike earlier attempts, such as Schumann's D minor Symphony, the Seventh does not sound like separate movements played without a break and linked with related or common thematic ideas. It is true that there are passages that have the character of a scherzo or a slow section but it is quite impossible to say where one begins and another ends. Sibelius's mastery of transition and in particular his control of simultaneous tempi are such that one thinks of the work as a constantly growing entity in which thematic metamorphosis

works at such a level of sophistication that the listener is barely aware of it.

One important landmark in the symphony is the C major trombone figure that emerges on three occasions in this symphony. It has all the majesty and strength of a vast mountain range and on each occasion it is presented in greater splendour and power. All the material of the symphony is in some way or other derived from the ideas heard before the first appearance of the trombone theme and the way in which these ideas change their significance and constantly renew themselves is an unfailing source of wonder. The first appearance of the trombone idea subtly shifts the music's sense of direction; the tempo quickens and the music assumes the character of a scherzo. The mood then darkens and the atmosphere becomes a good deal stormier before the second appearance of the trombone theme. After this the tension is relaxed and an intermezzo-like section follows. The third appearance of the C major trombone theme is the climax of the whole work and the coda makes a brief reference to the opening ideas. Like the Fifth Symphony, the Seventh is one of the most epic and noble works its creator penned and its triumph is such that no swing of fashion can dislodge it from its rightful place as one of the pinnacles of symphonic art.

Karelia Suite

The *Karelia Suite* (1893) is also drawn from music that Sibelius wrote for a pageant which depicted scenes from Karelian history. The Intermezzo originally depicted the Karelians passing in procession to offer tribute to a Lithuanian prince, the Ballade showed the deposed prince listening reflectively to a minstrel at Viipuri castle, while the Alla marcia followed a call to battle.

Tapiola

Tapiola crowns Sibelius's creative achievement and is to the northern forest what Debussy's *La Mer* is to the sea. It evokes the power of nature with terrifying grandeur and awe. Its world is unremitting, indifferent to mankind, indeed unpeopled.

Of all Sibelius's works this is the one which makes the most astonishingly original use of the orchestra. It is not only monothematic, deriving all its material from the opening idea, but virtually "monotonal" as well, for it hardly strays from B minor. Like the Seventh Symphony it has a capacity to move at two simultaneous levels of tempo. The English composer Robert Simpson compared the Seventh Symphony to "a great planet in orbit, its movement vast, inexorable, seemingly imperceptible to its inhabitants" and *Tapiola* to its surface: "Its forests are on the surface, revolving but we never leave them: we are filled with expectation, but nothing save a great wind arises. There is no real sense of movement."

Original articles by Robert Layton
(except those for Symphonies 1 & 2)



LORIN MAAZELS SIBELIUS

Sibelius' sieben Sinfonien thronen dunkel, brütend und geheimnisvoll über dem gesamten Orchesterrepertoire. Auch beinahe ein Jahrhundert nach ihrer Fertigstellung nimmt die nach wie vor einflussreiche und rätselhafte siebte und letzte Sinfonie von 1924 in der Musikwelt eine Alleinstellung ein. Selbst heute noch stellen Sibelius' Sinfonien Orchester und Dirigenten, die bestrebt sind, ihre schönen neuen Klangwelten heraufzubeschwören, vor große Herausforderungen — schließlich bewegt sich der Klang an den äußersten Grenzen dessen, was mit einem Orchester möglich ist. An einem Ende des Spektrums seiner Fantasie stehen epische Landschaften, wie sie etwa in den unvergesslichen lyrischen Höhepunkten am Ende der 2. oder der 5. Sinfonie heraufbeschworen werden. Am anderen Ende stehen die mikroskopische Detailliertheit seiner Orchestrierungen und die Subtilität und Brillanz seiner Streicherkompositionen — "als ob", wie Tom Service in einem seiner liziden Kommentare bemerkt, "Sibelius die Linse seiner musikalischen Vorstellungskraft verwendet hätte, um einzelne Piniennadeln in den riesigen Wäldern seiner finnischen Heimat ganz nah heranzuholen".

Zumeist lässt das öffentliche Interesse an Komponisten direkt nach ihrem Tod merklich nach, und von diesem Schicksal blieb auch

der finnische Sinfoniker Jean Sibelius nicht verschont. In den 1930er und 40er Jahren dominierte er wie ein Koloss die angelsächsische Musikwelt; seine Sinfonien wurden im gleichen Atemzug wie die Werke Brahms' und Beethovens gepriesen, und ihr Platz im Pantheon der bedeutendsten Werke war unangefochten. Doch in den 1960er Jahren, als Mahlers Sinfonien dem Vergessen entstiegen, war Sibelius' Position ins Wanken geraten. Beiden Meistern verbunden war der amerikanische Dirigent Lorin Maazel (1930–2014), dessen Sibelius-Zyklus mit den Wiener Philharmonikern einer der bedeutendsten war, die während der 1960er und frühen 1970er Jahre erschienen.

Lorin Maazel wurde 1930 im französischen Neuilly geboren, wuchs jedoch in Pittsburgh und Los Angeles auf. Er begann im Alter von fünf Jahren mit dem Violinspiel und fing nur zwei Jahre später bereits an, zu dirigieren. Nach Auftritten als Geigen-Wunderkind machte er rasche Fortschritte als Dirigent, trat 1939 bei der New Yorker Weltausstellung auf und hinterließ bei niemand Geringerem als Toscanini einen solchen Eindruck, dass dieser ihn einlud, das NBC Symphony Orchestra zu dirigieren. Er machte in der Tat schon früh eine erstaunliche Karriere und etablierte sich bald in Europa und Amerika. Spätestens

nachdem er in London zum ersten Mal mit dem BBC Symphony Orchestra aufgetreten war (sie spielten Mahler) gab es für ihn kein Halten mehr. Er dirigierte bei mehr als 300 Aufnahmen; er war Generalmusikdirektor der Deutschen Oper Berlin und Direktor der Wiener Staatsoper; er trat 1962 mit dem Orchestre National de France in New York auf und machte im gleichen Jahr mit *Don Giovanni* sein Debüt an der Metropolitan Opera. Im Laufe seines Lebens war er Chefdirigent des Radio-Symphonie-Orchesters Berlin, des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks, des Pittsburgh Symphony Orchestra, des Cleveland Orchestra, der Münchner Philharmoniker und der New York Philharmonic. In seiner Repertoireauswahl bewies er immer wieder Mut für Neues, so gab er etwa in Berlin die Uraufführung von Dallapiccolas eindrucksvoller Oper *Ulisse*. Auch in seinem letzten Lebensjahr behielt er sein volles Programm bei und dirigierte allein 2013 111 Konzerte, wobei er mit dem Cleveland Orchestra auf Tournee durch Australien, den Fernen Osten, Lateinamerika und Europa ging. Trotz seines enormen Erfolges als Dirigent widmete er sich stets weiterhin solistischen Aktivitäten und führte beispielsweise mit dem English Chamber Orchestra Mozart-Violinkonzerte auf. Zudem war er der erste amerikanische und jüdische Künstler, der den *Ring*-Zyklus in Bayreuth dirigierte.

Ebenso produktiv war Maazel im Aufnahmestudio; seine Aufnahmen umfassen sämtliche Orchesterwerke von Beethoven, Brahms, Debussy, Mahler, Schubert, Tschaikowskij, Rachmaninov und Richard Strauss. Außerdem war er als Komponist aktiv. Der Großteil seines breit gefächerten Werkkataloges entstand in seinen letzten 15 Lebensjahren. Seine auf George Orwells Roman basierte Oper *1984* wurde 2005 im Royal Opera House in Covent Garden uraufgeführt und erhielt auch bei ihren Aufführungen an der Mailänder Scala gute Kritiken. Es handelt sich zweifellos um beeindruckendes Musiktheater, letztlich fehlt es dem Werk jedoch an Prägnanz und Individualität des Ausdrucks.

Es war dem Erfolg von Maazels Aufnahme der 1. Sinfonie Sibelius' zu verdanken, dass der Decca-Chefproduzent John Culshaw und sein Kollege Erik Smith (der Sohn des Dirigenten Hans Schmidt-Isserstedt) mit ihm den gesamten Sinfoniezzyklus aufnahmen. Maazels Interpretation war gänzlich dem Werk verpflichtet und kraftvoll konzipiert — er stellte sich in den Dienst des Komponisten und verwendete den Notentext nicht etwa als bloßes Mittel zur Verwirklichung seines eigenen Egos. Den Darbietungen ist eine völlige Authentizität zu eigen, die beim Hörer den Eindruck hinterlässt, es handele sich um die genau richtigen, ja einzig

gültigen Interpretationen dieser majestatischen Kompositionen. Sie sind "geradeheraus", idiomatisch, und in den ersten beiden Sinfonien von ebenso starker Gefühlsintensität, wie sie sich in der Vierten und Sechsten suchend und introspektiv zeigen. Die Sibelius-Sinfonien sind zwar in Wien keine Raritäten, gehören jedoch, anders als in der englischsprachigen Welt, nicht dem Kernrepertoire an. Dies lässt Maazel völlig vergessen, so eloquent und überzeugt klingen die Interpretationen, die er diesem hervorragenden Orchester entlockt. Vom glühenden Postnationalismus der 1. Sinfonie über die expressionistische, forschende Welt der Vierten bis zur schicksalsergebenen Siebten — Maazel und seinen Musikern entgeht keines der in diesen Werken verborgenen Geheimnisse. Es gab im darauffolgenden Jahrzehnt einige weitere Umsetzungen der sieben Sinfonien, doch nur wenige kamen an den vorliegenden Zyklus heran und keine überflügelte ihn.

Robert Layton, 2015
Übersetzung Leandra Rhoese

DIE MUSIK

Sinfonie Nr. 1

Wie schon Brahms vor ihm, so wendete sich auch Sibelius dem sinfonischen Genre erst zu, als er genügend Zutrauen in seine Fähigkeiten hatte, um sich an diese überaus anspruchsvolle Kunstrform heranzuwagen. Daher vollendete er seine Sinfonie Nr. 1 erst als 34-jähriger im Jahre 1899, bald nachdem ihm ein staatlicher Ehrensold verliehen wurde, so dass er sich ausschließlich dem Komponieren widmen konnte. In Anbetracht der Tatsache, dass es sich um ein Erstlingswerk handelt, ist die Sinfonie von einer erstaunlichen Originalität: Der erste und dritte Satz halten sich zwar noch mehr oder minder an die klassische Tradition, doch atmet daraus ein ganz neuer Geist. Auf Melodik legte Sibelius ganz besonderen Wert, daher haften seinen Weisen häufig Lokalkolorit und patriotische Anklänge an, obwohl sie nie gewollt nationalistisch wirken. An Sibelius' Oeuvre erkennt man vielleicht am allerbesten, dass die Abweichungen von der streng klassischen Form dem Ausdruckspotential der Sinfonie nicht den geringsten Abbruch getan hatten.

Eine trübe, freudlose Klarinettenmelodie leitet den ersten Satz ein, erstirbt und weicht dem KopftHEMA (Streicher), das sich wie ein plötzlicher Orkan erhebt, der durch eine kahle Landschaft braust. Ihm folgen Seitenthemen, dann führt eine Reihe

chromatisch ansteigender, jeweils einen Halbton höher endender Läufe zur sturmischen Exposition des Kopfthemas, diesmal in der Tonikaparallele G-Dur. Rhythmische Holzbläserphrasen bringen das Seitenthema in h-Moll (Oboe), dessen geruhiger Stimmung allerdings bald ein Crescendo im ganzen Orchester ein rüdes Ende macht. Die Durchführung, in der Themensplitter hin- und hergeworfen werden, enthält eine besonders markante Stelle, an der eine Sologeige über dem Toben der Elemente das lyrische Seitenthema wie im Alpdruck noch einmal erstehen lässt. Bald darauf spielen die Holzbläser lange, gespenstische, chromatisch absteigende kleine Terzengänge, während die Streicher mit jeweils aus ganz gleichmäßig betonten Halbtönschritten bestehenden Phrasen gleichsam auf das Seitenthema der ersten Themengruppe zurückblicken. So kommt die Reprise heran, die so ziemlich der Exposition entsprechend verläuft, nur erfolgt diesmal das Nebenthema in der Grundtonart (Klarinette). In der kurzen Koda tritt die Satztechnik der Blechbläser stark hervor.

Im langsam, beiläufig in Rondoform gegliederten Satz ertönt eine von Sibelius' schönsten Melodien zuerst auf den Geigen und Celli, dann noch zwei Takte länger auf den Klarinetten in seltsamen, wie aus dem Erdinneren dringenden Sexten. Nun stimmt das Fagott ein energisches Thema an,

das die übrigen Holzbläser kanonisch verarbeiten, dann bauen die Streicher die erste Phrase der lyrischen Melodie, deren Splitter auch unter den wiederholten Holzbläsertriolen erscheinen, in Umkehrung aus. Als bald gibt eine Hörnerpartie zu verstehen, dass man sich im Walde befindet, der freilich nicht unbedingt der skandinavischen, sondern auch der altgermanischen Welt angehören mag, wie am Vogelgesang und Waldweben à la Siegfried erkennlich. Am Ende dieser Episode erfolgt wieder das Thema, ermatet doch stoisch; diesmal ist das Heulen des Windes deutlich vernehmbar. Die freie Durchführung, in der die umgekehrte Melodie und das Gegenthema der Holzbläser kombiniert sind, steigert sich zum Höhepunkt, versinkt und bringt zum letzten Mal den "Refrain," bevor der Satz sanft zu Ende geht.

Infolge des lebhaften Kontrastes des rhythmisch markanten, geradezu aufdringlichen Scherzo mit dem sinnlich schmachtenden Trio entspricht der dritte Satz ganz den Konventionen. Zuerst spielen verschiedene Instrumente hintereinander über einer pizzikato Streicherakkord-Begleitung eine rhythmisch prägnante Figur. Ihr folgt eine geläufige Partie, erst auf den Floren und Klarinetten, die zu einem Fugato verarbeitet wird. Das Trio in E-Dur zeichnet sich durch seine üppige chromatische Harmonik aus, die mit fast übertriebener

Hingabe ausgezogen wird. In der folgenden Reprise des Scherzo wirkt die erste Phrase dank des eigenartig grellen Kolorits der Trompeten und Posaunen knapp vor dem Satzschluss noch primitiver.

Das durch radikale, zwischen wilder Eregtheit und ruhiger Gelassenheit schwankende, Stimmungsumschläge gekennzeichnete Finale beschrieb Sibelius selber als "quasi una fantasia"; gewiss war er sich dessen bewusst, wie stark er hier von der Tradition abwich. Der Satz beginnt mit dem Klarinettenthema, das schon die Sinfonie eröffnet, doch bringt ihm hier das Unisono der Streicher eine ganz besondere Beredsamkeit entgegen. Einigen leiterfremden Holzbläsergängen in kleinen Terzen folgt ein mit "allegro molto" bezeichneter Abschnitt mit einer fließenden Figur, die später eine Rolle spielen soll. Dann tritt eine neue Phase ein und die Geigen stimmen eine breite, majestätische, größtenteils schrittweise sich entfaltende und für Sibelius äußerst charakteristische Melodie an, die einem die Vorstellung eines riesigen Schiffes, das durch nördliche Meere zieht, in den Sinn rufft; in der kunstvollen Harfенbegleitung hört man fast das Anschlagen der Wellen. Der Einsatz der Holz- und Blechbläser rundet die Melodie ab. Nun kehrt das Allegro molto wieder: Die fließende Figur wird *fugato* verarbeitet, wobei sich die Musik zu einem dermaßen rasanten Höhepunkt steigert, dass man meint, das

Schiff müsse an den Felsen zerschellen, obwohl dem schließlich nicht so ist. Das breite Thema stellt sich etwas zögernd ein, ist sich zuerst weder über Melodie noch Tonart ganz im klaren, doch bald bringen es die unisono Streicher in seiner ganzen Herrlichkeit, und so braust es siegreich zu Ende. Die Entfaltung kühner, geschlossener Melodik, die sich der Zweifel, die bis dahin noch in der Sinfonie gegeistert haben, entledigt, ist ein typisches Attribut der Sibelius'schen Sinfonik. Eine himmelstürmende Koda beendet den Satz, doch zwischen ihr und dem Höhepunkt des Allegro molto liegen ganze Welten. Anstatt des Dräusens der Elemente verspürt man in den Schlusstakten den eisernen Triumph ihrer Überwindung.

Sinfonie Nr. 2

Ab und zu erscheint in der Musikliteratur ein neues Werk, das der einen oder anderen eingesessenen Musikform neues Leben einhaucht, ohne dabei der vorherrschenden Sprache Gewalt anzutun. Dieser Kategorie gehört Sibelius' 2. Sinfonie an. Zwar wurde die 1899 erschienene Erste, mit der er seinem Vaterland einen ähnlichen Dienst leistete wie vor ihm Dvořák seiner tschechischen Heimat, bzw. Borodin für Russland, voller Begeisterung der langen Liste "nationalistischer" Kompositionen europäischer Prägung einverleibt, doch um die Jahrhundertwende reichte der Nationa-

lismus allein nicht aus. Zur Lebensfähigkeit bedurfte die erst von den Romantikern und dann von den Nationalisten umgestaltete Sinfonik eines Komponisten, der zur Klassik zurückblicken und Prinzip von Satztechnik loszulösen imstande war: hatte die klassische Satztechnik ausgedient, so konnte sich das Prinzip noch immer behaupten.

Diesen Umständen ist es zuzuschreiben, dass zu einer Zeit, in welcher der Impressionismus zum *dernier cri* des europäischen Musiklebens wurde, Sibelius seiner 2. Sinfonie (1901) einen Kopfsatz vorausschickte, in dem sich das Prinzip der Durcharbeitung, das der gesamten echten Sinfonik zugrunde liegt, auf erstaunliche Weise von neuem begründigte. Anstatt sich vom Nationalismus abzuwenden, setzte er sich das Ziel, seiner Ausdrucksform eine allgemeine Gültigkeit zu verleihen, und damit konnte er die weit verbreitete Ansicht, die Sinfonik als Kunstform sei tot, widerlegen.

Weder das Publikum noch die Kritiker begriffen ohne weiteres, was mit diesem unglaublichen ersten Satz erreicht worden war. Mit der traditionellen, mehr oder minder stilreinen Anlage, d.h. Themenaufstellung, Durchführung, Reprise, die sich bei sechs Minuten in Anspruch nehmenden Sätzen eines Haydn oder Mozart am deutlichsten erfassen lässt, aber auch bei Bruckner trotz einer Dauer von 20 Minuten

im Grunde genommen die gleiche ist, waren sie vertraut. Während die großen Klassiker sich dieser Form bedienten, um den inneren und äußeren Zusammenhang sowie die Durcharbeitung zu wahren und so ihrem Oeuvre Leben einzuhauchen, verwerteten sie die Romantiker für Musik, die sich eigentlich nicht besonders für die sinfonische Satztechnik eignet. Gewiss kann nicht einmal eine ganz unangebrachte Form ein echtes Kunstwerk umbringen: Sibelius hingegen war es daran gelegen, Gedanken-gang und Form der Sinfonie in Einklang zu bringen. Das Gelingen dieses Vorhabens lässt sich daran ermessen, dass die Sinfonie nicht nur in der Fachliteratur eine ganz besondere Stelle einnimmt, sondern auch im Konzertsaal der Gegenwart sich eine befestigte Position erworben hat.

Sinfonie Nr. 3

Mit der 2. Sinfonie (1901) sowie dem 1903 komponierten und zwei Jahre später revidierten Violinkonzert nahm Sibelius' "national-romantische" Schaffensperiode ein Ende. Anzeichen einer herben Intensität und weniger üppigen Kolorits finden sich schon in den Liedern *På verandan vid havet* (Auf dem Balkon am Meer — 1902) und in *Höstkäll* (Herbstlied — 1903), während etwas spätere Werke wie *Pohjolas Tochter* (1906), *Nächtlicher Ritt* und *Sonnenaufgang* (1909) und die 3. Sinfonie sparsamere Texturen und eine ausgeprägtere klassische

Disziplin aufzuweisen haben. Im Jahre 1904 nahm Sibelius das Werk in Angriff und versprach es seinem englischen Freund und Anhänger Granville Bantock für die Wintersaison 1907. Die Arbeit kam aber nur langsam vorwärts, so dass er sie 1905 zugunsten von *Pelléas und Mélisande* beiseite legte und auch im nächsten Jahr *Pohjolas Tochter* und *Belsazars Gastmahl* den Vorrang einräumte. So wurde die Partitur erst im Verlaufe des Jahres 1907 fertig, weshalb die Uraufführung verschoben werden musste und schließlich erst im folgenden Frühjahr bei einem Konzert der Londoner Royal Philharmonic Society unter der Leitung des Komponisten stattfand.

Trotz ihrer üppigen Klangfarben bekunden beide Vorgänger der Dritten Sibelius' Hang zum Klassischen; vor allem geben die jeweiligen Kopfsätze zu erkennen, dass er sich in ganz erstaunlichem Maße der Form bewusst war. In vieler Hinsicht ist der erste Satz der Dritten (Allegro moderato) noch bemerkenswerter als der ihrer Vorläufer, und darf sich an ausgeprägtem innerem Zusammenhang, einheitlicher Empfindung und dem Gefühl, es könne gar nicht anders sein, mit den schönsten Exemplaren der klassischen Sonatenform messen. Professor Gerald Abraham sagt sogar: "An klarer, einfacher Anlage ist er mit einem ersten Satz von Haydn oder Mozart zu vergleichen ... dennoch steht der Satz an organischer Geschlossenheit weit über (von mir

kursivgedruckt) allen Meisterwerken der Klassik; selbst die Kohärenz des Gesamtaufbaus ist stärker entwickelt als in den klassischen Vorformen." Ganz abgesehen von der meisterhaften Form fällt einem eines sofort auf: Das gesamte Themenmaterial und der Löwenanteil der musikalischen Durcharbeitung liegt beim Streichkörper, der im Verlauf der ganzen Exposition spielt. Auch sonst ist die klassische Ausrichtung des Stoffes schon am geschmeidigen und zugleich scharf umrissenen Hauptthema, das den Ausgangspunkt des ganzen Satzes darstellt, erkenntlich. Nirgends wird die Divergenz zwischen Mahler und Sibelius deutlicher. Um diese Zeit fand die berühmte Zusammenkunft der beiden Komponisten in Helsinki statt. Mahler setzte sich für das Allumfassende in der Sinfonik ein, Sibelius hingegen berichtete seinem Biographen Karl Ekman wie folgt: "Als wir uns dem Thema Sinfonik zuwandten, erklärte ich ihm, wie sehr ich deren Satztechnik, beherrschte Form und durchdringende Logik bewunderte, die sämtlichen Motiven einen inneren Zusammenhang verliehen, und dass ich mir diese Erfahrung im Verlauf meiner eigenen schöpferischen Tätigkeit angeeignet hätte." Gewiss dachte Sibelius dabei an seine Erfahrungen mit dem ersten Satz der Dritten.

Der erste Satz, der an klassischen Proportionen seinesgleichen sucht, wird

allgemein bewundert; hingegen wird kein anderer Einzelsatz in Sibelius' ganzem Oeuvre vielleicht so unterschätzt wie das Andantino con moto, quasi allegretto, dessen unkomplizierte Form als eine Reihe von Meditationen über ein ruhiges Thema zu betrachten ist, das seinerseits seine Anmut größtenteils dem Ineinandergreifen der 6/4- und 3/2-Metrik verdankt. Die Tonart unterscheidet sich sehr scharf von den C-Dur-Ecksätzen, denn der Mittelsatz ist in gis-Moll gehalten. Dass auch diese scheinbar sorglose Musik Tiefen birgt, bezeugt die weltabgewandte, verzückte Episode für *divisi Celli*.

Am originellsten aufgebaut ist das Finale *Moderato — Allegro (ma non tanto)*. Dieses ist in zwei Teile gegliedert, deren erster den Eindruck eines Sonatensatzes erweckt, dessen zweite Themengruppe in der Tonikaparallele steht und den Hauptstoff der Durchführung darstellt; ihr folgt der zweite Abschnitt, der gänzlich auf einem neuen musikalischen Gedanken beruht und sich zu einem mächtigen, eindrucksvollen Höhepunkt steigert.

Sinfonie Nr. 4

Wenn man von der 3. Sinfonie (1904–7) oder *Nächtlicher Ritt und Sonnenaufgang* (1909) ausgeht, stellt einen die 4. Sinfonie (1911) in ihrer Unbeugsamkeit und kahlen Herbe vor ein fast unverständliches Problem. Ein ähnlicher Abstand findet sich

auch zwischen der 2. Sinfonie (1901), bzw. dem Violinkonzert (1903, rev. 1905) einerseits und dem geschmeidigen Klassizismus der Dritten anderseits, doch ist er nicht annähernd so ausgeprägt wie der Hiatus, der die Dritte von der trostlosen Welt der Vierten trennt. Über letztere sagte Simon Parmet, es sei "als ob ein Zyklon die Landschaft, in der Sibelius lebte, verheere und seine Welt in Trummern läge". Die neue Welt, die Sibelius hier erstehen ließ, hatte unbedingt ihren Ursprung in einem Trauma, zu dem persönliche Umstände gewiss maßgebend beitragen. Als er im Februar 1908 nach London kam, um die Premiere seiner Dritten zu leiten, hatte er Halsbeschwerden und musste im Herbst und Winter des Jahres zweimal operiert werden. Das Karzinom konnte restlos entfernt werden, doch er war sich bestimmt dauernd des Damoklesschwerts bewusst, das über ihm schwebte. Zwar warfen diese Erfahrungen über gewisse Werke aus dieser Periode, z.B. das Streichquartett *Voces intimae* (1909) nicht ganz so schwarze Schatten, doch in der Sinfonie schien sie Sibelius stärker verarbeitet zu haben. Er nannte das Werk "eine Reaktion gegen moderne Tendenzen"; wie dem auch sei, entstammt es der Feder eines Mannes, der den Abgrund erschaut hat und nun weder Neigung noch Muße hat, sich mit Angelegenheiten zu befassen, die über das Ding an sich gehen. Jahrelang wirkte die

Sinfonie in ihrer herben Nüchternheit so bedrückend auf das Publikum, dass ihr der Name "Barkbrod" (Borkenbrot) verliehen wurde, der die schlechten Zeiten zurückrief, in denen die Bauern das Mehl mit gemahlener Baumrinde streckten. Mit einem Wort, sie wurde angefeindet, in Göteborg ausgepfiffen und in Amerika als "ultramodern, dissonant und trostlos" abgelehnt, obwohl sie Toscanini als Replik auf diese abfällige Kritik sofort ein zweites Mal aufführte!

Wie auch später in der 6. Sinfonie, so spielen die ersten vier Noten des Kopfsatzes eine bedeutende Rolle. Die drei Ganztöne spannenden Noten C, D, Fis, E trüben das Gefühl einer vorherrschenden Tonalität und stellen daher einen scharfen Kontrast zum Optimismus und ausgeprägten tonalen Schwerpunkt der Dritten dar. Als bald kann sich a-Moll behaupten und ein Cellosolo bringt das "KopftHEMA". (Übrigens ist der amerikanische Musikologe Harold Johnson der Meinung, die Sinfonie sei ursprünglich als Quartett geplant gewesen!) Der Anlage nach handelt es sich hier um einen unverkennbaren, wenngleich sehr verdichteten Sonatensatz. Blechbläserakkorde, über denen die transponierte, weit gestellte Tritonusgruppe schwebt, leiten die zweite Themengruppe ein, und die Tonart moduliert nach Fis-Dur. In der zauberhaften, von unergründlichen Klängen erfüllten Durchführung sowie der verkürzten Reprise

und Koda ist das Motiv wieder bestimmendes Moment. Der ganze Satz nimmt nur 114 Takte in Anspruch; nicht minder bündig ist das folgende Scherzo, das mit der Note anfängt, welche die trostlose Koda des ersten Satzes abschließt: tatsächlich verknüpft diese Technik sämtliche Sätze und hebt auf diese Weise hervor, dass sie jeweils eine andere Perspektive des gemeinsamen Grundgedankens darstellen. Eine idyllische, zugleich etwas wehmütige Melodie auf der Oboe weicht bald einer daktylisch ausgeführten Idee, in welcher der Tritonus wieder eine bedeutende Rolle spielt. Im Trio tritt dieser noch stärker hervor und wird vor dem echt Sibelius'schen, harmonisch etwas unbehaglichen Hintergrund unbeständiger verminderter Akkorde und ausgehaltener, als Orgelpunkte fungierender Triller herausgearbeitet. Der Rückblick zum Scherzo ist bloß sechs Takte lang, dann geht der Satz zu Ende.

Der langsame Satz ist unbedingt als der emotionale Mittelpunkt des Werkes zu betrachten und drückt Sibelius' enge Verbundenheit mit der Natur ebenso unverkennbar aus wie sein *Tapiola*. Freilich ist seine Landschaft ab und zu verwüstet: Zwei Flöten grübeln eisig in einer Welt, die wohl kaum je Menschen birgt. Trotz seiner freien Form ist der Satz keineswegs weniger markant als seine Gefährten. Nach mehreren Ansätzen, das erstmalig bei Buchstaben A vorgetragene Thema

heranzubilden, vollendet sich dieses im herrlichen Höhepunkt des Satzes.

Das Finale ist in A-Dur, doch seine Tonalität entwächst dem cis-Moll des dritten Satzes und sein Tonkolorit ist daher nicht so leuchtend, als man anzunehmen geneigt wäre. Die Spannung im Tritonus A-Es findet auch in Umkehrung ihren Niederschlag, doch der Satz enthält eine Unmenge geistreicher Ideen, denen eine kurze Analyse nicht gerecht werden kann. Die Koda führt keineswegs zum Happy-End!

Sinfonie Nr. 5

Die 5. Sinfonie wurde gerade zur rechten Zeit für die Feierlichkeiten anlässlich Sibelius' 50. Geburtstages im Dezember 1915 fertig und wurde uraufgeführt, war ihm aber offensichtlich nicht recht, denn er schrieb eine zweite Fassung, die im nächsten Jahr vorgetragen wurde. Wie jedoch allgemein bekannt, übte Sibelius an seinen Werken überaus strenge Kritik, und die zweite Version schnitt auch nicht besser ab. Die dritte, endgültige Fassung erschien im Jahre 1919 und zählt zu seinen beliebtesten Werken.

Die Orchesterstimmen der Originalfassung sind erhalten, daher lässt sich Sibelius' schöpferische Methodik verfolgen. In seiner Biographie des Komponisten bezieht sich der Verfasser Erik Furuholm darauf, dass die Sinfonie ursprünglich in vier Sätze gegliedert war, deren erster etwa bei

Buchstaben M der endgültigen Version mit einer Art Durchführung der zweiten Themengruppe endete. Ebenso interessant ist die Vorwegnahme des berühmten Hornmotivs im Finale "Thor schwingt seinen Hammer", das Sibelius nachträglich im langsamem Satz den Kontrabässen zuerteilt, und anhand derer die vom englischen Musikologen Cecil Gray aufgestellte Hypothese, dass es sich hier wahrscheinlich um eine unterbewusste Gedankenassoziation handle, widerlegt ist.

Die definitive Fassung des ersten Satzes stellt in Sibelius' ganzem Schaffen ein Unikum dar, das der holländische Schriftsteller Simon Vestdijk sogar als seinen größten Sinfoniesatz beschreibt. Ungewöhnlich ist schon die zweifache Themenaufstellung, die an und für sich vier Elemente enthält: erstens das Motiv der Hörner und Holzbläser, das den Satz eröffnet; zweitens eine typische Holzbläserfigur in Terzen, die ganz organisch aus der ersten entwächst; diese beiden Gedanken bilden die erste Themengruppe. Nun kommen die Streicher zum erstenmal zur Sprache und begleiten ein zweites, herausforderndes Holzbläsermotiv, das als Seitenthema zu betrachten ist und seinerseits einer unruhigen Idee weicht, welche die neue Tonart (G-Dur) des Seitenthemas begründet. Dann wird das ganze Verfahren mit neuen Klangfarben und verstärkter dramatischer Wirkung

wiederholt, wobei sich allerdings die Modulation in umgekehrter Richtung, also von G-Dur nach Es-Dur, abwickelt. Die folgende Durchführung zählt zu Sibelius' einfallsreichsten und originellsten Schöpfungen und die Struktur des Scherzo cum Reprise ist ganz großartig erdacht. Die leuchtende Steigerung der Koda gewährt schon einen wunderbaren, vielverheißenen Blick auf die letzten Takte des ganzen Werkes, die ihrerseits als eine der erhabensten Schlussreden der Musikliteratur zu betrachten sind. Interessanterweise wurden laut Professor Erik Tawaststjerna auch die letzten Takte des Kopfsatzes erst nachträglich angehängt.

Viel zugänglicher ist das Andante, dessen freundliche Laune sich vorübergehend auch überwölkt und damit wieder beweist, wie wunderbar Sibelius plötzliche Stimmungsumschläge handhaben konnte. Dieser gelassene Variationssatz bietet einen ausgezeichneten Kontrast für das Finale, dessen erhabener Sprache ein rein physischer Elan die Waage hält. Der Struktur nach handelt es sich um eine ganz individuelle Abart der Sonatenform mit zwei Hauptthemen; das zweite fängt mit dem schon erwähnten Hornmotiv an, das seinen Vergleich mit dem hammerschwingenden Thor der Phantasie des Musikers Tovey verdankt. Die Tonalitäten sind höchst eigenwillig disponiert, denn in der Themenaufstellung verzögerte Sibelius seine Modulation so

lange, dass die zweite Themengruppe sich hauptsächlich in der Grundtonart aufhält.

Sinfonie Nr. 6

Als Sibelius unmittelbar nach dem Ende des Ersten Weltkriegs an der endgültigen Fassung seiner Fünften Sinfonie arbeitete, schrieb er an einen Freund, dass er sich mit zwei neuen Sinfonien trage, die allerdings mehr als vier Jahre nichts von sich hören ließen. Im Februar 1923 wurde die Sechste in Helsinki uraufgeführt: im Konzert bekommt man sie heute selten zu hören, doch alle Sibelius-Verehrer bewundern sie sehr. In seiner verständnisvollen Abhandlung über die Tondichtungen bezeichnet sie Ralph Woods als seine beste Sinfonie, "die blendende Entfaltung einer Technik, die dermaßen persönlich und befestigt ist, dass ihre Leistungen in ihrer Beherrschung aufgehen und ihre Synthese mit dem Stoff völlig verschwindet." Simon Parmet hingegen nennt die Sechste "das Stieftkind unter den Sinfonien, die viele links liegen lassen, obwohl diejenigen, denen ihre schlichte, herbe Schönheit zusagt, sie lieben." Während des Krieges verlor Sibelius den Kontakt mit den wichtigsten Elementen des schaffenden Musiklebens; wie schon vor ihm Haydn in der Abgeschlossenheit von Eszterháza so war nun auch er auf sein inneres Leben angewiesen, weshalb die Sechste als sein weitaus persönlichstes und tiefstgehendes Werk betrachtet werden

darf. Jedenfalls war er sich voll bewusst, dass zwischen dieser Sinfonie und dem schillernden Orchesterkolorit seiner Zeitgenossen ganze Welten lagen, denn er beschrieb ihre Musik als eine Reihe bunter Cocktails, während er selber reines Quellwasser ausschenkte.

Die Satztechnik der Sechsten ist von einer erstaunlichen Reinheit, und auch die Struktur erweckt dank des beherrschten Orchesterkolorits den Eindruck leuchtender Helle. Dennoch hat die Zurückhaltung und Disziplin nicht den geringsten Anschein von Ostentativem. Die Besetzung ist recht bescheiden: doppelte Holzbläser, vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Pauken, Streicher, sowie zum erstenmal in einer Sinfonie seit der Ersten eine Harfe. Der kirchentonartliche Beigeschmack, auf den verschiedene Sachverständige hingewiesen haben, kommt bei Sibelius des öfteren vor, denn von der *Karelia-Suite* an atmet seine Inspiration vielfach eine modale Stimmung aus; allerdings wird diese hier nicht nur durch die beherrschten Klangfarben, sondern auch durch das Wesen der Instrumentalpolyphonie besonders hervorgehoben. Unweigerlich denkt man daran, wie sehr Sibelius die großen Renaissance-Meister Lasso und Palestrina sowie die Komponisten der englischen Schule bewunderte.

Der sinfonische Gedankengang sämtlicher späten Sinfonien von Sibelius ist gar nicht

so in einzelne Episoden gegliedert, dass er sich nicht regelrecht analysieren lässt. Der Zuhörer erhält einen dermaßen überwältigenden Eindruck unvermeidlicher, folgerichtiger Entfaltung, dass er sich der technischen Mittel, die sie erzielen, kaum bewusst wird. Das aus vier absteigenden Noten bestehende Kernmotiv, das die Sinfonie eröffnet, spielt im Heranwachsen des musikalischen Organismus eine viel bedeutendere Rolle als die verschiedenen Hauptthemen, obwohl es vielfach in ihnen erscheint. Sibelius löste seine sinfonischen Probleme nie auf dieselbe Art; vielmehr enthält jede Sinfonie eine neue Stellungnahme zu neuen Fragen. Gewiss findet man hier auch Anklänge an andere Sinfonien aus seiner späten Schaffensperiode: so wirft das bedrohliche Knurren der Blechbläser im Scherzo einen Rückblick auf die Vierte, und die zweite Gruppe des ersten Satzes (wenn man sie so nennen darf), trägt einen Keim der Siebenten. Diese "zweite Gruppe" weicht in der Reprise einer gänzlich neuen Idee, in der den vier absteigenden Noten besondere Bedeutung beigemessen wird.

Der zweite Satz, der die Tempobezeichnung Allegretto moderato trägt, ist ein nachdenkliches, poetisches Intermezzo, ganz *en plein air*; ihm folgt ein Poco vivace, dessen Struktur allerdings nicht der ABA-Form eines Scherzo entspricht, sondern zwischen zwei Gedanken hin und her geht. Das Finale, Allegro molto, ist einer von

Sibelius' größten Schlussätzen. Parmet behauptet, er entspreche nur scheinbar einem Rondo, folge aber vielmehr einer ganz eigenwilligen, freien Form. Gerald Abraham vergleicht den Mittelteil mit der Barform des Mittelalters, die Hans Sachs in *Die Meistersinger* dem jungen Walther für sein Preislied beibringt. Vielleicht ist die Form etwas raffiniert, doch die Beredsamkeit der Koda, in der sich das Kernmotiv der allersten Takte zum leidenschaftlich erhabenen und trotzdem keuschen Höhepunkt steigert, steht über aller Diskussion. Mit dieser beherrschten Sprache und harmonischen Geisteshaltung können sich nur wenige Sinfonien messen.

Sinfonie Nr. 7

Wie schon erwähnt, teilte Sibelius, während er an der Revision seiner Fünften arbeitete, einem Freunde brieflich mit, dass er zwei neue Sinfonien in Angriff genommen habe. Es ist denkbar, dass mit deren zweiter die sagenhafte Achte gemeint war, denn die Beschreibung, die der Brief enthielt, trifft auf die Siebente in ihrer gegenwärtigen Fassung nicht im geringsten zu. Ferner wurde letztere bei der Stockholmer Uraufführung im Jahre 1924 einfach als *Fantasia Sinfonica* für Orchester bezeichnet; erst als die Partitur veröffentlicht wurde, verlieh Sibelius dem Werk den Titel, unter dem es heute bekannt ist, womit er unbedingt richtig tat, denn höchstens

Tapiola übertrifft es an organischem Aufbau und gedanklichem Zusammenhang.

Die berühmte Abhandlung über Sibelius von Cecil Gray weist darauf hin, dass jede einzelne Sinfonie an das Problem der Struktur auf neue Weise herangeht, so dass sich den Sinfonien seiner früheren Schaffensperiode keinerlei auf ihre Nachfolger anwendbaren Richtlinien entnehmen lassen. Daher ist nicht nur die Fünfte vollkommen anders geartet als ihr Vorgänger, bzw. alle anderen Sinfonien, sondern auch die Siebente ist etwas gänzlich neues, denn im Gegensatz zu älteren Bemühungen wie z.B. der Sinfonie in d-Moll von Schumann hat die Siebte nicht den Anschein individueller Sätze, die ineinander übergehen und deren thematische Gedanken verwandt oder identisch sind. Man kann nicht leugnen, dass gewisse Partien Züge eines Scherzo oder eines langsamen Teils tragen, doch lässt sich unmöglich feststellen, wo der eine anfängt bzw. der andere endet, denn Sibelius war dermaßen in der Beherrschung von Überleitungen und vor allem gleichzeitiger Tempi versiert, dass die Sinfonie den Eindruck eines Organismus erweckt, der sich unaufhörlich entfaltet und dessen thematische Umgestaltung so raffiniert ausgearbeitet ist, dass sich der Zuhörer dessen kaum bewusst wird.

Ein bedeutender Meilenstein ist die dreimal in der Sinfonie ertönende, in ihrer

Erhabenheit und Wucht einer riesigen Gebirgskette vergleichbare Posaunenfigur, die bei jeder Anführung an Pracht und Nachdruck zunimmt. Die ganze Sinfonie beruht auf diese oder jene Weise auf Stoff, der dem ersten Erscheinen dieses Posaunenthemas vorausgeht; die Methode, mittels der die Gedanken sich ständig erneuern und dadurch eine andere Bedeutung annehmen, erregt jedesmal neues Staunen. Bei der ersten Anführung des Posaunenthemas wird die Musik fast unmerklich anders ausgerichtet: Das Tempo beschleunigt sich und es folgt eine Art Scherzo. Dann überwölkt sich die Stimmung und wird vor dem zweiten Erscheinen des Posaunenthemas recht stürmisch, wonach eine Entspannung einsetzt und eine Art Intermezzo folgt. Mit dem dritten Einsatz des Posaunenthemas tritt der Höhepunkt der ganzen Sinfonie ein, deren Koda kurz auf dem Stoff aus der Introduktion zurückblickt. In ihrer erhabenen Wucht lässt sich die Siebente mit der Fünften vergleichen, die ebenfalls eine von Sibelius' größten Schöpfungen ist; kein Umschwung der Mode kann seine letzte Sinfonie aus ihrer berechtigten Stellung als einer der Gipfel der Sinfonik verdrängen.

Karelia-Suite

Die *Karelia-Suite* (1893) ist ebenfalls Musikstücke entnommen, die Sibelius für eine Festdarbietung mit Szenen aus der

karelischen Geschichte geschrieben hat. Das Intermezzo malte ursprünglich aus, wie die Karelier in einer Prozession vorbeiziehen, um einem litauischen Fürsten ihren Tribut zu zollen; die Ballade zeigte den entmachten Fürsten, der nachdenklich einem Sänger auf der Burg Viipuri zuhört, während das Alla marcia auf einen Schlachtruf folgte.

Tapiola

Tapiola krönt das Schaffen von Sibelius und bedeutet für den nordischen Wald dasselbe wie Debussys *La Mer* für die See. Diese Tondichtung beschwört die Gewalt der Natur voll schrecklicher Größe und Ehrfurcht. Ihre Welt ist unversöhnlich, der Menschheit gegenüber indifferent, ja unbevölkert. Unter allen Sibelius-Werken erstaunt hier die originelle Verwendung des Orchesters am meisten. Es ist nicht nur monothematisch, indem es sein gesamtes Material vom Anfangsgedanken ableitet, sondern auch gewissermaßen "monotonal"; denn es entfernt sich kaum von der Tonart h-Moll. Wie die 7. Sinfonie ist es fähig, sich auf zwei Tempo-Ebenen simultan fortzubewegen. Der englische Komponist Robert Simpson verglich die Siebte mit "einem großen Planeten im Weltraum, dessen Bewegung weitausgreifend, unerbittlich, anscheinend unsichtbar für seine Bewohner" ist, und *Tapiola* mit dessen Oberfläche: "Seine Wälder sind auf der Oberfläche, sie drehen sich mit dem

Planeten, aber wir verlassen sie nie: Wir sind voller Erwartung, aber außer einem starken Wind kommt nichts auf. Es gibt kein wirkliches Gefühl von Bewegung."

Originalartikel von Robert Layton
(außer für Sinfonien Nr. 1 und 2)



Jean Sibelius (1915)



Also available for Sibelius's 150th Anniversary:



Complete Songs
Söderström/Krause
Ashkenazy/Gage/Bonnell
478 8609



Complete Symphonies
LSO/Anthony Collins
478 8497



Great Performances
Includes Symphonies 1-7, tone poems, songs,
Violin Concerto, Karelia Suite, King Christian Suite
“Voces intimae” Quartet
Collins/Van Beinum/Rosbaud/Jensen/Tuxen
Flagstad/Nilsson/Fjeldstad/Griller Quartet, etc.
478 8589

© 1963 (No.1; Karelia Suite), 1964 (No.2), 1966 (Nos.5 & 7),
1968 (Nos.3, 4, 6; Tapiola) Decca Music Group Limited
24-bit/96kHz Remastering © 2015 Decca Music Group Limited
Producers: Erik Smith (Nos.2–7; Karelia Suite; Tapiola); John Culshaw (No.1)
Recording Engineer: Gordon Parry
Recording Location: Sofiensaal, Vienna, 27 & 28 March 1963 (Karelia Suite),
16–20 September 1963 (No.1), June 1964 (No.2), 15–28 February 1966 (No.7),
March 1966 (No.5), March 1968 (Nos.3 & 6), 20 March–16 April 1968 (No.4; Tapiola)
24-bit/96kHz Remastering: Ian Jones at Abbey Road Studios, London
Publishers: Breitkopf & Härtel Musikverlag (Nos.1, 2 & 4; Karelia Suite; Tapiola);
Robert Lienau Musikverlag (No.3); Edition Wilhelm Hansen (Nos.5–7)
Originally released as SXL 6084 (No.1; Karelia Suite), SXL 6125 (No.2),
SXL 6236 (Nos.5 & 7), SXL 6364 (Nos.3 & 6), SXL 6365 (No.4; Tapiola)

Notes & Translations © 1972/1976 (Notes on the Symphonies), 2003
(Notes on Tapiola & Karelia Suite), 2015 (Introduction) Decca Music Group Limited
Remastering by Ian Jones
Cover: Original Cover Artwork for boxed set SXLE 6558-61.
Portrait of Jean Sibelius (1897) by Akseli Gallen-Kallela (Ainola-Järvenpää)
Booklet Photos (except p.21): Decca/Elfriede Hanak
Product Management, Editorial & Art Direction: WLP Ltd
Decca Product Management: Edward Weston

This compilation © 2015 Decca Music Group Limited
Remastering © 2015 Decca Music Group Limited
© 2015 Decca Music Group Limited



WARNING: All rights reserved. Unauthorised copying, reproduction, hiring, lending, public performance and broadcasting prohibited. Licences for public performance & broadcasting may be obtained from Phonographic Performance Ltd., 1 Upper James Street, London W1F 9DE.
In the United States of America unauthorised reproduction of this recording is prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.

DECCA