

CHANDOS

JOHN STORGÅRDS
CONDUCTS

SIBELIUS

**COMPLETE
SYMPHONIES**

Three Late Fragments



BBC PHILHARMONIC

**BBC
RADIO**

90 – 93FM





© Lebrecht Music & Arts Photo Library

Jean Sibelius

Jean Sibelius (1865 - 1957)

COMPACT DISC ONE

	Symphony No. 1, Op. 39	38:35
	in E minor • in e-Moll • en mi mineur	
1	I Andante, ma non troppo – Allegro energico – Tranquillo – Tempo I – Tranquillo	11:16
2	II Andante (ma non troppo lento) – Un poco meno andante – Tempo I – Molto tranquillo – Poco sollecitato – Poco tenuto – Poco sollecitato – Adagio – Tempo I – Poco a poco meno andante – Tempo I – Allargando	9:21
3	III Scherzo. Allegro – Lento (ma non troppo) – Tempo I – Stretto	5:07
4	IV Finale (Quasi Una Fantasia). Andante – Poco stretto – Meno andante – Allegro molto – Poco a poco più Allegro – Andante assai – (Poco a poco meno Andante) – Allegro molto come prima – Poco a poco più Allegro – Andante (ma non troppo) – (Poco a poco meno Andante) – Poco tenuto – Più largamente poco a poco	12:41

Symphony No. 4, Op. 63

in A minor • in a-Moll • en la mineur

34:49

- | | | | |
|----------|-----|---|-------|
| 5 | I | Tempo molto moderato, quasi adagio – Adagio – Tempo I –
Adagio – Tempo I | 9:19 |
| 6 | II | Allegro molto vivace – Tranquillo – Tranquillo – Doppio più lento | 5:01 |
| 7 | III | Il tempo largo | 10:54 |
| 8 | IV | Allegro | 9:26 |

Three Late Fragments

Transcribed by Timo Virtanen

2:48

- | | | |
|-----------|--------------------------------|------|
| 9 | HUL 1325 | 1:09 |
| 10 | HUL 1326 / 9 | 0:15 |
| 11 | HUL 1327 / 2. Allegro moderato | 1:13 |

TT 76:26

COMPACT DISC TWO

Symphony No. 2, Op. 43

45:46

in D major • in D-Dur • en ré majeur

- | | | |
|-----|---|-------|
| [1] | I Allegretto – Poco Allegro – Poco tranquillo – Poco largamente – Tempo I – Poco Allegro | 10:12 |
| [2] | II Tempo andante, ma rubato – Poco allegro – Molto largamente – Andante sostenuto – Andante con moto ed energico – Allegro – Poco largamente – Poco allargando – Molto largamente – Più moderato e largamente – Pesante | 15:05 |
| [3] | III Vivacissimo – Lento e suave – Tempo I – Lento e suave – Poco accelerando – Largamente – Allargando | 6:06 |
| [4] | IV Finale. Allegro moderato – Pesante – Un poco con moto – Moderato assai – Meno moderato e poco a poco ravivando il tempo – Poco allargando – Tempo I – Largamente e pesante – Un poco con moto – Poco largamente – Molto largamente | 14:14 |

Symphony No. 5, Op. 82

32:35

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

- | | | | |
|----------|-----|---|-----------------|
| 5 | I | Tempo molto moderato – Allegro moderato (ma poco a poco stretto) – Presto – Più Presto – | 14:03 |
| 6 | II | Andante mosso, quasi allegretto – Poco tranquillo – Poco a poco stretto – Poco a poco a tempo – Poco a poco stretto – Tempo I – | 8:44 |
| 7 | III | Allegro molto – Un pochettino largamente – Poco più largo – Largamente assai – Un pochettino stretto | 9:37 |
| | | | TT 78:36 |

COMPACT DISC THREE

Symphony No. 3, Op. 52

28:58

in C major • in C-Dur • en ut majeur

- | | | | |
|----------|-----|---|-------|
| 1 | I | Allegro moderato | 10:17 |
| 2 | II | Andantino con moto, quasi allegretto – Un pochettino con moto – Tempo I – Andante | 9:48 |
| 3 | III | Moderato – Allegro (ma non tanto) – Meno allegro – Più allegro – Poco a poco meno allegro – Allegro (non tanto) – Poco a poco più moderato – Allegro – Sempre energico – Sempre energico – Più energico | 8:43 |

	Symphony No. 6, Op. 104	28:12
	in D minor • in d-Moll • en ré mineur	
4	I Allegro molto moderato – Poco allargando – Poco tranquillo	8:48
5	II Allegretto moderato – Poco con moto – Poco a poco meno piano – Tempo I	5:27
6	III Poco vivace	3:45
7	IV Allegro molto – Allegro assai – Doppio più lento	10:04
	Symphony No. 7, Op. 105	22:12
	in C major • in C-Dur • en ut majeur	
8	Adagio – Un pochettino meno adagio – Poco a poco affrettando il tempo I –	9:40
9	Vivacissimo – Adagio –	2:52
10	Allegro molto moderato – Allegro moderato –	4:03
11	Vivace – Presto – Poco a poco rallentando al adagio – Largamente – Affettuoso – Tempo I	5:35
	TT 79:45	

BBC Philharmonic
Yuri Torchinsky leader
John Storgårds

Jean Sibelius: The Symphonies

In the second half of the nineteenth century the orchestral genres most favoured by Finnish composers were overtures (often cast with programmatic titles) and tone poems, some of them based on the Finnish national epic, the *Kalevala*. The majority of the orchestral works by Jean Sibelius (1865–1957), which preceded the First Symphony, from *Scène de ballet* (1891) to *Lemminkäinen* (1895–1897), represent these genres, including the large, five-movement *Kullervo*, Op. 7 (1892) for two vocal soloists, male choir and full orchestra, which was originally subtitled 'symphonic poem' although it later was often called the *Kullervo Symphony*, also by the composer.

The orchestra of the Helsinki Philharmonic Society, founded by the conductor and composer Robert Kajanus in 1882, included many symphonies from both the classical and romantic periods, as well as contemporary works, in its repertoire, but before the turn of the century there was no real tradition of symphonic composition in Finland. As far as we know, by the premiere of Sibelius's First Symphony in 1899 only two Finnish composers had written works with the title symphony (today rather seldom performed): Axel Gabriel

Ingelius (1847) and Ernst Mielck (1897). Sibelius was the first Finnish composer to become internationally recognised as a symphonist, aided by his career as a conductor which was closely connected to his activity as composer: he conducted the premieres of all his symphonies and most of his symphonic poems although he never performed works by other composers.

Symphony No. 1 in E minor, Op. 39

As was typical of Sibelius's orchestral works, the composition of the First Symphony was an intricate process of several years' work. The earliest sketches for musical ideas appearing in the Symphony probably date from 1897 and reveal connections to the 'Ballade' from the incidental music to *King Christian II*, first performed in 1898. As a whole, the sketch materials related to the Symphony are linked to several compositions of varying scale completed in the years 1898–1909. In addition to *King Christian II*, these compositions include the 'Idyll', Op. 24 No. 6 (first version 1898) and 'Air varié', Op. 58 No. 3 (published in 1909) for piano, and *Cassazione*, Op. 6 (1904) for orchestra. In Sibelius's compositions the

interchange of musical materials among several pieces, before the works began to establish their final shape and identity, was rather the rule than the exception.

Likewise, the entanglement of literary or other extra-musical impetus with musical ideas was a characteristic of the way that Sibelius usually composed his symphonic works. The sketches for the First Symphony feature references to possible titles for the work as a whole and its four movements. At one stage, Sibelius planned to give the Symphony the title 'A Musical Dialogue' (*Musikalisk dialog*) and in this plan, the movements were furnished with descriptive titles, or 'mottos': I. 'It blows coldly, cold weather from the sea; motto for movement one in the symphony'; II. 'Heine (The north's fir dreams of the south's palm)'; III. 'Winter saga'; and IV. 'Jorma's heaven'. The 'motto for movement one in the symphony' may derive either from a Finnish-Swedish folksong, which features a kind of knightly romanticism, or a gloomy Nordic ballade. The title of the second movement is related to Heinrich Heine's poem 'Ein Fichtenbaum steht einsam' (from *Lyrisches Intermezzo*). 'Winter saga' might refer to Shakespeare's play *A Winter's Tale*, and 'Jorma's heaven' most probably derives from Juhani Aho's novel *Panu* (1897; with the subtitle 'Descriptions of the Final Battle between Christianity and Paganism in Finland'). Whether the music in its final form reflects

these descriptive titles or 'mottos' is open to debate, but the fact that Sibelius contemplated programmatic content for the Symphony demonstrates that his roots as a symphonic composer lay in the tradition of romantic programme music. As Sibelius explained to his wife, Aino, in a letter in 1893, he was indeed a 'tone painter', and Liszt's 'view of music' was closest to his own. That the composer in his late years denied any programmatic ideas behind his symphonies is another story.

The First Symphony was premiered – without any programmatic or descriptive title – by the Philharmonic Society Orchestra and the composer in a successful concert dedicated to his own works in Helsinki on 26 April 1899. Critics generally greeted the work with enthusiasm, and Sibelius was recognised as the symphonic follower of Beethoven; although according to some writers Tchaikovsky was the closest stylistic point of reference for the Symphony.

In the spring of 1900 the Philharmonic Society Orchestra was preparing for its tour of Europe, culminating with concerts at the World Exhibition in Paris with Sibelius's First Symphony included in the programmes. Before leaving for the tour Sibelius decided to revise the work. The revisions in the second and third movements were especially extensive, and as a whole, Sibelius compressed the Symphony significantly. The new version was performed in

Helsinki on 1 July 1900, and before Paris, it also received performances in Sweden, Denmark, Germany, Holland and Belgium. Sibelius joined the tour, but not as conductor and did not once step up to the podium as conductor. However, the tour was a great success for Sibelius and a milestone in Finnish musical history.

In the summer of 1902 Sibelius finalised the score for publication, making further revisions at that point. In the meantime he had also completed and premiered his Second Symphony which he had wanted to publish at the same time but only the First appeared in 1902. The publication of the Second was delayed until the summer of the following year.

Symphony No. 2 in D major, Op. 43

In the autumn of 1900 Sibelius travelled to Berlin with his family; the family then continued further south, staying in Italy until the spring of 1901. Probably at that time Sibelius was working on his new symphony, hoping to complete the work and get it performed in the autumn, but, as often happened, he had to change his plans, and the Second Symphony was finalised and premiered in the early part of 1902.

The surviving sketch materials for Symphony No. 2 are perhaps not as revealing as the materials for No. 1. The well-known verbal references to 'Don Juan' and 'Christus', seemingly attached to certain thematic ideas for a composition plan titled 'A Feast – four tone

poems for orchestra', which Sibelius wrote during his sojourn in Italy, are more likely witness of individual moments of inspiration or impressions than ideas intended to be developed and executed as a compositional scheme. As in the case of the First Symphony, the sketches reveal highly fascinating connections between the Second Symphony and other works completed in the early part of the twentieth century. Who could have guessed that Sibelius had at some point tried to melt together the opening passages from the last movements of the Second Symphony and the Violin Concerto!

The premiere of the Second Symphony in the Philharmonic Society Orchestra's concert on 8 March 1902 was a tremendous success. From the earliest reviews the critics reflected on the possible extra-musical content of the Symphony and some of them even heard a political message in the work. According to Kajanus, the work was an

overwhelming protest against all the injustice
in our time that threatens to rob the sun of its
light and our flowers of their fragrance.

Sibelius never supported or commented on such interpretations. According to the composer, the Symphony was, as many of his other works, 'a confession of the soul (or faith)'. Either way, the Second Symphony, with its triumphal Finale, secured Sibelius's international fame, and remains the most often performed of the composer's symphonies.

Symphony No. 3 in C major, Op. 52

While the critics connected the First and Second Symphonies to the tradition of the romantic ideals – especially Tchaikovsky – or the Finnish national 'School', the Third Symphony seemed to have been born under a very different star. For many, the reduced size of the orchestra required for the Third alone (in fact only the third trumpet and the tuba were excluded from the ensemble required for the Second) and the reduced use of full-bodied orchestral tutti have been a sign of a new, more classical – or even neoclassical – idiom appearing in the C major Symphony.

The huge amount of manuscript material that has survived for the Third Symphony reveals that Sibelius composed the work by selecting and connecting together ideas and materials which he had saved on his sketch pages over the course of years, and, as in the case of the two earlier symphonies, ideas for several other works were interwoven in the process. The list of compositions related to the Third Symphony is especially long and interesting; in the light of sketches, the *Cassazione* (1904), *Pohjola's Daughter* (1906), String Quartet in D minor (*Voces intimae*, 1909), and Orchestral Suite *Scènes historiques II* (1912) are its closest relatives.

Sibelius probably wrote the earliest thematic ideas of the Third Symphony in 1901, but the first mention of a work in progress is to be

found in the composer's letter to Axel Carpelan in September 1904. Over the following three years, the composition of the Symphony proceeded in parallel with several other large-scale composition projects. In 1905 Sibelius planned, together with the writer Jalmari Finne, a three-part oratorio based on the 'Marjatta legend' (the last Rune) of the *Kalevala*, and this uncompleted project may have found some echoes in the three-movement Symphony. Additionally, in 1905–06 the symphonic materials were intertwined with a 'Luonnotar' plan – also based on a *Kalevala* legend, but not related to the *Luonnotar* (Op. 70) of 1913 – which Sibelius suddenly changed to the Symphonic Fantasy *Pohjola's Daughter* in June 1906. The Third Symphony was completed in September 1907, just before its premiere at an all-Sibelius concert.

Its reception was not nearly as enthusiastic as that of the previous two symphonies. According to the reviews after the premiere on 25 September 1907 the critics encountered difficulties in describing the new work. Although the second movement of the Third became one of the most popular symphonic movements by Sibelius, the expressive qualities, or the content of the work, remained alien to contemporary listeners; as the musicologist and composer Ilmari Krohn wrote:

the barrier [to 'understanding' the Symphony]
was not its appearance, which was

acknowledged as lucid and clear, but the content, the wordless speech of the tones.

It was clear from the beginning that the Third Symphony would not gain a wide popularity, and a year after the premiere, in a letter to Sibelius, the publisher Robert Lienau regretted the lack of public interest in the work. According to the American music critic Olin Downes, Sibelius himself called the Third Symphony his 'most unfortunate child', and in 1943, the composer recalled a discussion he had had with Gustav Mahler when he visited Finland in the autumn of 1907:

The Third Symphony was a disappointment for the audience, because everybody expected it to be like the Second. I mentioned this to Gustav Mahler, when he was here, and he also said that 'with each new symphony you lose those [listeners] you have gained with the previous ones.

Symphony No. 4 in A minor, Op. 63

If the Third Symphony indicated a stylistic turn in Sibelius's symphonic composition, the Fourth showed it even more drastically – so much so that the premiere of the work on 3 April 1911 belongs to the most disharmonious in Sibelius's career. In 1943, the composer reminisced about the first performance:

when I performed my Fourth Symphony for the first time, not a single person applauded and no-one came to thank me.

And according to Sibelius's wife, Aino, after the performance there were 'shifty looks, head-shakings, sheepish or secretly ironic smiles'. Even though the critics attempted cautiously to describe the 'mysterious enigma' they had heard and were benevolently interested in the 'modernism' of the work, those who welcomed the new symphony were indeed few.

Was Sibelius surprised by the cool reception of the Fourth Symphony? Was he not prepared to confront the rejection? The diary entries from the weeks preceding the premiere seem to imply that the composer had a feeling of the audacity of the work and could forecast the reaction of the audience. At the end of March he wrote:

bear your 'compositional cross' with manliness.

And on the day preceding the premiere he noted:

lacta alea est! A must! It requires a lot of manliness to look life in the eyes.

Perhaps some of the special characteristics or the 'atmosphere' of the Symphony derive from the poetic visions or narrative ideas behind the work. Sibelius denied a newspaper critic's description of the work, after the premiere, as a 'Koli' (a reference to a rocky hill in central Finland) or 'Mountain' Symphony, but himself characterised the work a 'psychological symphony'. It is a well-known fact that during December 1910 Sibelius was working on a vocal

composition based on Edgar Allan Poe's *The Raven* (in a German translation), using material that finally appeared in the Finale of the Symphony, and this may be another dimension of the 'psychological' aspect. Perhaps the background narrative ideas influenced or even guided the stylistic orientation in Sibelius's music, and in the case of the Fourth Symphony resulted in highly individual expressivity. The unconventional and bold musical shaping in the Symphony encountered rejection in performances also outside of Finland, but later the work became at least a spiritual model for many Finnish composers.

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

Thanks to the ground-breaking sketch study by Erik Tawaststjerna in his biography of Sibelius, the genesis of the Fifth Symphony is perhaps the best-known case of an intricate compositional process in Sibelius's output and certainly one of the most fascinating examples. Even the history of the completed work is unusually eventful. Sibelius finished the original score of this symphony in autumn 1915 and the work was premiered at a concert celebrating his fiftieth birthday on 8 December that year. In the following year he revised the work, and this version was premiered, likewise on his birthday, in 1916; but the final version was completed and premiered only in the autumn of 1919.

During this process the original symphony, with its traditional four movements (the 1915 version), emerged as a three-movement work by bridging the first two movements. According to traces of the revision in the surviving orchestral materials this happened in 1916; however, the materials do not allow a full reconstruction of this intermediate version.

The history of the Fifth Symphony is especially intriguing due to the surviving sketches, which bear witness to connections between the Fifth, Sixth, and Seventh Symphonies, and possibly even Sibelius's last tone poem, *Tapiola*. As Tawaststjerna and Kari Kilpeläinen have shown, musical ideas for the three symphonies appear side by side on manuscript pages probably dating from 1914 onwards, so the evolution of the three sister symphonies, completed in 1919, 1923, and 1924, cover a span of around ten years.

The manuscripts reveal that some thematic ideas appearing in the Sonata for Violin and Piano (Op. 80) were originally intermingled with the materials for the Sixth Symphony. In addition, some of the sketches for Symphony No. 6 probably at some point related to a compositional plan for a 'Concerto lirico', which had been intended to become Sibelius's Second Violin Concerto. The sketches also shed light on poetic ideas or impressions which Sibelius had in mind during the time of planning these three symphonies. While the verbal

references in Sibelius's diary entries connected to the Fifth seem to reflect experiences of nature, the Sixth was possibly connected to projected tone poems called 'Kuutar' (The Maiden of the Moon, or a Moon-Spirit) and the *Kalevala*-inspired 'Sammon taonta' (The Forging of Sampo). One of the themes appearing in the Seventh was originally intended for a vocal work based on Carl Snoilsky's poem *Sterape*, reflecting ancient Greek mythology.

As a part of the grandiose celebration of Sibelius's birthday, on 8 December 1915, the premiere in Helsinki of the Fifth Symphony in its original version was received with solemnity, and possibly the audience was relieved to hear that the composer had not continued further on the stylistic path of the previous symphony in this new work. The first performance of the revised version in December 1916, in Turku, was also successful, but as the reviews after the performance in Helsinki were reserved, the composer decided to withdraw the Symphony once more. Finally, at the premiere of the final version in November 1919, the audience and the critics – as well as the composer – were satisfied.

Symphony No. 6 in D minor, Op. 104

The 1920s is often described as Sibelius's last creative decade and a period in which he achieved – as a consequence of a coherent

stylistic development – a 'synthesis', or his 'universal' style, the quality underlying the 'symphonic unity' of his last symphony and of his last tone poem, *Tapiola* (1926). It has been claimed that during that decade Sibelius's creativity began to fade and that his last great achievements were followed by the 'silence of Ainola'. However, when we examine Sibelius's list of works, the years 1925, 1926, and 1927 do not appear – at any rate not significantly – less prolific than, for instance, the years 1896, 1901, or 1910. And if we acquaint ourselves with Sibelius's music composed between the years 1919 and 1929 we encounter a diversity of styles almost incomparable with that of any other period in his compositional career: rococo pastiche (*Autrefois*, Op. 96b), Viennese waltz (*Valse chevaleresque*, Op. 96c), Schumannesque piano music (*Huit Petits Morceaux*, Op. 100), pieces 'alla zingarese' for violin and piano (*Danses champêtres*, Op. 106), sentimental and light-hearted *musique de salon* (*Suite caractéristique*, Op. 100), as well as chromaticism and strikingly dissonant harmonies (the Overture to *The Tempest*, Op. 109 No. 1). There really is no 'synthesis' or 'universal style' if we discuss Sibelius's output of the 1920s in its entirety.

This variety of styles was present at the premiere of the Sixth Symphony on 19 February 1923. The programme also included the first movement, 'Die Jagd', from the Orchestral Suite *Scènes historiques II, Autrefois, Valse*

chevaleresque, and the premieres of two small suites for string orchestra (Op. 98b and Op. 100). In reviews the Symphony was not welcomed with overwhelming enthusiasm but rather a moderate and reflective gratitude. Since then descriptions of the 'pure and clear' characteristics and 'sublime' atmosphere of the Symphony have often been connected with analytical observations on motivic and contrapuntal techniques and modal (Dorian) harmonies in the work. Sibelius commented on these views in his laconic manner:

people write and theorise many kinds of things about the Sixth Symphony, but they do not see that it is a poem above all.

Symphony No. 7 in C major, Op. 105

The fact that the Seventh Symphony was premiered on 24 March 1924, slightly more than a year after the Sixth, may bespeak, a virile working period in Sibelius's life. The work was premiered under the title *Fantasia sinfonica*, demonstrating Sibelius's new outlook on symphonic form. The idea of a new 'symphonic fantasy' as a substitute for the classical-romantic symphony in the traditional four movements had intrigued the composer for at least two decades and some of his earlier symphonies can be understood to be pointing towards a new concept of a symphonic work, for example in the spring of 1919 Sibelius planned to revise his Fifth Symphony as a

single-movement work and considered giving it the title 'Fantasia sinfonica I'. Nonetheless, it would be an overestimation to claim that in the series of Sibelius's symphonies there was a linear or goal-orientated development towards the single-movement *Fantasia sinfonica*.

Of Sibelius's earlier orchestral works, *Night Ride and Sunrise* was premiered in 1909 in St Petersburg and *Luonnotar* in 1913 at the Gloucester Three Choirs' Festival – Sibelius was not present at these performances – and in 1914 the composer conducted the first performance of *The Oceanides* on his triumphant visit to the Norfolk Festival in the USA. The Seventh Symphony is the only one among Sibelius's symphonies to have been premiered abroad. The first performance took place in Stockholm, and before the Finnish premiere for the first time under its final title, in April 1927, the work had been performed in Copenhagen, Malmö, and Gothenburg. Although the early reception of the Symphony was positive, the new symphonic design and orchestral colouring in the *Fantasia sinfonica* / Seventh Symphony did not meet with full appreciation among the critics either in Sweden, Denmark, or Finland.

The World War had disrupted international travel and communication, and forced a significant reduction in the number of performances of Sibelius's works outside Finland; foreign income would also have been

severely reduced. After the difficult years of the War the Seventh Symphony could have marked a new beginning for a series of foreign premieres of Sibelius's works. In 1926, for example, both the incidental music to *The Tempest* and the tone poem *Tapiola* were first performed abroad, in Copenhagen and New York, respectively (Sibelius did not conduct either of these works, however). And, as is well known, the most awaited premiere outside Finland would have been that of the Eighth Symphony.

The Eighth Symphony and Three Late Fragments

The Eighth Symphony is certainly the most thrilling enigma in Sibelius's creative career. What happened to it? Did he ever complete the work? Did he destroy the materials for the work entirely? Even today we do not have definitive answers to these questions. We only know that Sibelius at least was working on it at the beginning of the 1930s and also later talked about a 'big work' to be completed, but there is no certainty of the fate of the Symphony. Because Sibelius was working on a composition on the scale of a symphony, there quite simply must have been a variety of sketches and drafts for the work. The surviving manuscript material from his last three decades is rather extensive and reveals that, in addition to some completed and existing late works, as well as revisions

and arrangements of earlier works, Sibelius had plans for vocal and other compositions, which never came to fruition. After c. 1935, the tremor of his hands, which he had already mentioned in diary entries from the beginning of the 1920s and which forced him to use pencil instead of ink in the late 1930s, sometimes made his handwriting very difficult to read. Still, the number of sketches, evidence of Sibelius's attempts to write down music, is impressive. The 'silence of Ainola' is only to be understood as the fact that in his last twenty-five to thirty years Sibelius did not bring any new large works before the public. In all probability he did not 'stop composing'; his creative imagination was awake and he also wrote music. However, the completion of extensive works evidently proved too much, particularly when, as we know, a 'fair copy' was not always, for Sibelius, his last word.

The late manuscripts ('late' meaning the years 1930–57) also include a few orchestral fragments, as well as drafts intended for orchestral use, which probably date from the 1930s. The single manuscript page HUL (abbreviation for Helsinki University Library) 1326, p. 9, is a fragment from an orchestral score (fair copy), consisting of five bars only. HUL 1325 is a pencilled orchestral score draft, thirty-three bars, with some parts crossed out and, occasionally, in handwriting very laborious to read. HUL 1327, p. 2, is a draft, on

two to four staves, fifty-three bars, with more or less complete and unequivocal references to instrumentation, such as 'Cor.', 'Fag.', 'Ob.', and 'pizz.'.

Because we do not have the Eighth Symphony we cannot know whether the fragments originally belonged to the (planned) work. On the other hand, we do not know of any plans for any other orchestral compositions from the 1930s or later years. Whether the three fragments are related to the Symphony or not, they offer fascinating glimpses into Sibelius's creative imagination and stylistic orientation from a time when physical restrictions – besides trembling hands, also weakened eyesight – inhibited him from realising on paper his rich musical visions and dreams.

© 2014 Timo Virtanen

Widely recognised as one of Britain's finest orchestras, the **BBC Philharmonic** has built an international reputation for outstanding quality and committed performances over a wide-ranging repertoire. The Orchestra has its own state-of-the-art studio in Salford Quays, Greater Manchester where it records for BBC Radio 3 and Chandos. Offering an annual season in Manchester's Bridgewater Hall, the BBC Philharmonic also performs across the North West of England and at the BBC Proms

as well as being regularly invited to major cities and festivals across the world.

Juanjo Mena is Chief Conductor, heading a distinguished team. Gianandrea Noseda, who led the BBC Philharmonic for nearly ten years, is Conductor Laureate and the Finn John Storgårds is Principal Guest Conductor. Yan Pascal Tortelier and Vassily Sinaisky are Conductors Emeriti.

As a consequence of its interest in new and adventurous repertoire, many great composers have worked with the BBC Philharmonic, including Berio, Penderecki, Tippett, Sir Harrison Birtwistle, Hans Werner Henze, Mark-Anthony Turnage and Unsuck Chin. Sir Peter Maxwell Davies became the Orchestra's first Composer / Conductor in 1991 and was succeeded by James MacMillan ten years later. The post is now held by the Austrian HK Gruber. The BBC Philharmonic has a close association with Salford City Council, which enables it to run a busy programme of community-based learning and special events.

Principal Guest Conductor of the BBC Philharmonic, **John Storgårds** is also Chief Conductor of the Helsinki Philharmonic Orchestra and Artistic Director of the Lapland Chamber Orchestra. He has a dual career as a conductor and violin virtuoso and is widely recognised for his creative flair for programming traditional, rare and contemporary

music in his performances. As a guest conductor he appears with orchestras such as the Oslo Philharmonic Orchestra, WDR Sinfonieorchester Köln, BBC Symphony Orchestra, Scottish Chamber Orchestra, Melbourne Symphony Orchestra, and major American orchestras in Cincinnati, St. Louis, Washington DC, Boston, and Cleveland.

He has won particular acclaim for his interpretations of works by Sibelius and Nielsen, and his repertoire also includes all the symphonies by Beethoven, Brahms, Bruckner, Mozart, Schubert, and Schumann. His commitment to discovering new or unknown repertoire has resulted in many world premiere performances of music by Brett Dean, Kaija Saariaho, Per Nørgård, Korngold, and even Sibelius, amongst many others. He is an active

chamber musician at festivals, not least at the Avant! Chamber Orchestra's annual Summer Sounds, and appears frequently as a solo violinist with international orchestras. His vast discography showcases his repertoire interests with numerous award-winning recordings, with many different orchestras. His recording of Pēteris Vasks's Second Symphony and Violin Concerto, featuring him as soloist, received the Cannes Classical Disc of the Year Award in 2004 and his Rautavaara disc with the Helsinki Philharmonic Orchestra won a *Gramophone* Award in 2012. John Storgårds studied violin, composition, and conducting at the Sibelius Academy in Helsinki, and also violin with Chaim Taub in Israel. He received the Finnish State Prize for Music in 2002.



John Storgårds

© Marco Borggreve

Jean Sibelius: Die Sinfonien

In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts waren die beliebtesten Orchester-Gattungen der finnischen Komponisten Ouvertüren (oft mit programmatischen Titeln versehen) und Sinfonische Dichtungen, von denen einige auf dem finnischen Nationalepos, der *Kalevala* basieren. Die Mehrzahl der Orchesterwerke von Jean Sibelius (1865 – 1957), die vor seiner ersten Sinfonie entstanden – von *Scène de ballet* (1891) bis *Lemminkäinen* (1895 – 1897) –, repräsentieren eine dieser beiden Gattungen, so auch das großangelegte, fünf Sätze umfassende *Kullervo* op. 7 (1892) für zwei Singstimmen, Männerchor und volles Orchester, das ursprünglich den Untertitel "sinfonische dichtungen" trug, später aber häufig, auch vom Komponisten selbst, als *Kullervo-Sinfonie* bezeichnet wurde.

Das Repertoire des von dem Dirigenten und Komponisten Robert Kajanus im Jahr 1882 gegründeten Orchesters der Philharmonischen Gesellschaft von Helsinki umfasste zahlreiche Sinfonien der Klassik und Romantik sowie auch zeitgenössische Werke, doch vor der Jahrhundertwende gab es in Finnland keine eigene sinfonische Tradition. Soweit bekannt, hatten vor der Premiere von Sibelius' Erster

Sinfonie im Jahr 1899 lediglich zwei finnische Komponisten Werke mit dem Titel Sinfonie geschaffen (diese kommen heute eher selten zur Aufführung): Axel Gabriel Ingelius (1847) und Ernst Mielck (1897). Sibelius war somit der erste finnische Komponist, der als Sinfoniker internationale Anerkennung fand; dabei half ihm seine Karriere als Dirigent, die eng mit seiner kompositorischen Tätigkeit verknüpft war: Er dirigierte die Premieren aller seiner Sinfonien und der meisten seiner Sinfonischen Dichtungen, führte andererseits aber niemals Werke anderer Komponisten auf.

Sinfonie Nr. 1 in e-Moll op. 39

Wie es für Sibelius' Orchesterschaffen typisch war, entstand auch die Erste Sinfonie in einem komplexen kompositorischen Prozess, der sich über mehrere Jahre erstreckte. Die frühesten in der Sinfonie verwendeten musikalischen Ideen stammen vermutlich aus dem Jahr 1897 und ziehen Verbindungen zu der "Ballade" aus der Zwischenaktmusik zu *König Christian II.*, die 1898 uraufgeführt wurde. Insgesamt weist das mit der Sinfonie assoziierte Skizzenmaterial Beziehungen zu verschiedenen Kompositionen unterschiedlichen Umfangs aus dem Zeitraum

1898 – 1909 auf. Neben *König Christian II.* zählen hierzu die "Idylle" op. 24 Nr. 6 (Erstfassung 1898) und die "Air varié" op. 58 Nr. 3 für Klavier (veröffentlicht 1909) sowie die *Cassazione* op. 6 für Orchester (1904). In Sibelius' Schaffen war der Austausch musikalischen Materials zwischen verschiedenen Kompositionen, bevor diese ihre endgültige Form und Identität erhielten, eher die Regel als die Ausnahme.

Auch die Verquickung literarischer oder anderer nichtmusikalischer Anregungen mit musikalischen Ideen war typisch für die Art, wie Sibelius gewöhnlich seine sinfonischen Werke komponierte. Die Skizzen zu seiner Ersten Sinfonie enthalten Hinweise auf mögliche Titel für das Werk als Ganzes sowie für die vier einzelnen Sätze. In einem bestimmten Stadium plante Sibelius, die Sinfonie mit dem Titel "Ein musikalischer Dialog" (*Musikalisk dialog*) zu versehen, und in diesem Stadium erhielten auch die einzelnen Sätze beschreibende Titel, oder "Mottos": I. "Es weht ein kalter Wind, kaltes Wetter kommt vom Meer herein; Motto für Satz 1 in der Sinfonie"; II. "Heine (Die Fichte des Nordens träumt von der südlichen Palme)"; III. "Winter Saga"; und IV. "Jormas Himmel". Das "Motto für Satz 1 in der Sinfonie" könnte entweder von einem finnisch-schwedischen Volkslied stammen, das eine Art ritterlicher Romantik vermittelt, oder von einer düsteren nordischen Ballade. Der Titel des zweiten Satzes bezieht sich auf Heinrich Heines

Gedicht "Ein Fichtenbaum steht einsam" (aus *Lyrisches Intermezzo*). "Winter Saga" könnte sich auf Shakespeares Schauspiel *A Winter's Tale* (Ein Wintermärchen) beziehen, und "Jormas Himmel" ist höchstwahrscheinlich von Juhani Aho's Roman *Panu* abgeleitet (1897 veröffentlicht mit dem Untertitel "Beschreibungen der letzten Schlacht zwischen dem Christentum und Heidentum in Finnland"). Ob die Musik in ihrer endgültigen Form diese beschreibenden Titel oder "Mottos" reflektiert, ist nicht leicht zu entscheiden; aber der Umstand, dass Sibelius für seine Sinfonie einen programmatischen Inhalt erwog, zeigt, dass seine Wurzeln als sinfonischer Komponist in der Tradition der romantischen Programmmusik lagen. Wie Sibelius seiner Frau Aino in einem Brief aus dem Jahr 1893 erklärte, war er eigentlich ein "Tonmaler" und Liszts "Ansichten zur Musik" standen seinen eigenen Anschauungen am nächsten. Dass der Komponist in seinen späten Lebensjahren die Existenz jeglicher programmatischer Ideen hinter seinen Sinfonien abstritt, steht auf einem anderen Blatt.

Die Erste Sinfonie wurde – ohne jeden programmatischen oder beschreibenden Titel – am 26. April 1899 vom Orchester der Philharmonischen Gesellschaft und dem Komponisten in einem seinem Schaffen gewidmeten Konzert mit großem Erfolg uraufgeführt. Von der Kritik wurde das Werk

allgemein mit Begeisterung aufgenommen und man erkannte in Sibelius den sinfonischen Nachfolger Beethovens; einige Autoren allerdings sahen Tschaikowsky als den engsten stilistischen Bezugspunkt für die Sinfonie.

Im Frühjahr 1900 bereitete das Orchester der Philharmonischen Gesellschaft seine Europa-Tournee vor, deren Höhepunkt eine Reihe von Konzerten im Rahmen der Weltausstellung in Paris sein sollten, auf deren Programmen auch Sibelius' Erste Sinfonie stand. Vor Antritt der Reise beschloss Sibelius, das Werk zu überarbeiten. Besonders umfangreich waren die Änderungen im zweiten und dritten Satz und insgesamt komprimierte Sibelius die Sinfonie erheblich. Die neue Fassung wurde am 1. Juli 1900 in Helsinki präsentiert und vor Paris gab es weitere Aufführungen in Schweden, Dänemark, Deutschland, Holland und Belgien. Sibelius begleitete die Tournee, stieg aber kein einziges Mal als Dirigent aufs Podium. Trotzdem war die Tour ein großer Erfolg für den Komponisten und ein Meilenstein in der finnischen Musikgeschichte.

Im Sommer 1902 bereitete Sibelius die Partitur zur Veröffentlichung vor und nahm bei dieser Gelegenheit weitere Änderungen vor. In der Zwischenzeit hatte er bereits auch die Zweite Sinfonie vollendet und uraufgeführt, die er zur selben Zeit veröffentlichen wollte; schließlich jedoch erschien 1902 nur die Erste Sinfonie im Druck. Die Veröffentlichung der

Zweiten verzögerte sich bis zum Sommer des folgenden Jahres.

Sinfonie Nr. 2 in D-Dur op. 43

Im Herbst des Jahres 1900 reiste Sibelius mit seiner Familie nach Berlin; anschließend setzten sie ihre Reise in Richtung Süden fort und blieben bis zum Frühjahr 1901 in Italien. Wahrscheinlich arbeitete Sibelius in dieser Zeit an seiner neuen Sinfonie, die er rechtzeitig für eine Aufführung im Herbst zu vollenden hoffte; doch wie so oft musste er seine Pläne ändern, und die Zweite Sinfonie wurde Anfang des Jahres 1902 abgeschlossen und uraufgeführt.

Das erhaltene Skizzenmaterial der Sinfonie Nr. 2 ist vielleicht nicht so aufschlussreich wie das zu Nr. 1. Die bekannten Anspielungen auf "Don Juan" und "Christus", die, wie es scheint, bestimmten thematischen Einfällen für eine geplante Komposition mit dem Titel "Ein Fest – Vier Sinfonische Dichtungen für Orchester" beigegeben waren und die Sibelius während seines Aufenthaltes in Italien zu Papier brachte, bezeugen wohl eher einzelne Momente der Inspiration oder Impressionen als Gedanken, die als kompositorisches Schema entwickelt und ausgearbeitet werden sollten. Genau wie bei der Ersten Sinfonie zeigen die Skizzen überaus faszinierende Verbindungen zwischen der Zweiten Sinfonie und anderen im frühen zwanzigsten Jahrhundert entstandenen Werken auf. Wer hätte gedacht,

dass Sibelius zu einem Zeitpunkt versucht hatte, die Anfangspassagen der letzten Sätze der Zweiten Sinfonie und des Violinkonzerts miteinander zu verschmelzen?

Die Premiere der Zweiten Sinfonie im Rahmen eines vom Orchester der Philharmonischen Gesellschaft gegebenen Konzerts am 8. März 1902 war ein überragender Erfolg. Schon in den allerersten Besprechungen spekulierten die Kritiker über mögliche außermusikalische Inhalte der Sinfonie; einige vernahmen in dem Werk sogar eine politische Botschaft. Nach den Worten von Kajanus war das Werk ein

überwältigender Protest gegen all das
Unrecht in unserer Zeit, das die Sonne ihres
Lichts und unsere Blumen ihres Duftes zu
berauben droht.

Sibelius hat derartige Interpretationen nie bestätigt oder kommentiert. In den Worten des Komponisten war die Sinfonie, wie viele seiner Werke, "ein Bekenntnis der Seele (oder des Glaubens)". Wie dem auch sei, die Zweite Sinfonie mit ihrem triumphalen Finale etablierte Sibelius' internationale Reputation und ist bis heute seine meistaufgeführte Sinfonie.

Sinfonie Nr. 3 in C-Dur op. 52

Während die Kritiker die Erste und Zweite Sinfonie mit der Tradition der romantischen Ideale – vor allem Tschaikowsky – oder der finnischen nationalen "Schule" in Verbindung brachten, scheint die Dritte Sinfonie unter

einem ganz anderen Stern entstanden zu sein. Für Viele gelten die lediglich für die Dritte Sinfonie reduzierte Orchesterstärke (tatsächlich fehlen im Vergleich zu dem für die Zweite geforderten Ensemble nur die dritte Trompete und die Tuba) sowie der verminderte Einsatz vollklingender Orchester-Tutti als Zeichen eines in der C-Dur-Sinfonie erscheinenden neuen, eher klassischen – oder gar neoklassischen – Idioms.

Die überaus große Menge an erhaltenen handschriftlichen Materialien für die Dritte Sinfonie verrät, dass Sibelius das Werk schuf, indem er Ideen und Entwürfe auswählte und miteinander verknüpfte, die er über Jahre hinweg in seinen Skizzenblättern zusammengetragen hatte; und wie bei den beiden früheren Sinfonien verwendete er auch hier musikalische Gedanken, die er für mehrere andere Werke gesammelt hatte. Die Liste der mit der Dritten Sinfonie verwandten Kompositionen ist besonders lang und interessant; bezogen auf das Skizzenmaterial bestehen die engsten Beziehungen zu *Cassazione* (1904), *Pohjolas Tochter* (1906), dem Streichquartett in d-Moll (*Voces intimae*, 1909) und der Orchestersuite *Scènes historiques II* (1912).

Die frühesten thematischen Gedanken zur Dritten Sinfonie hielt Sibelius wahrscheinlich 1901 fest, die erste Erwähnung eines in der Entstehung befindlichen Werks findet sich

allerdings erst in einem Brief des Komponisten an Axel Carpelan vom September 1904. In den folgenden drei Jahren schritt die Komposition der Sinfonie parallel zu mehreren anderen großformatigen Kompositionsprojekten voran. 1905 plante Sibelius zusammen mit dem Schriftsteller Jalmari Finne ein dreiteiliges Oratorium basierend auf der "Marjatta-Legende" (der letzten Rune) der *Kalevala*, und dieses unvollendete Projekt könnte in der dreisätzigen Sinfonie reflektiert sein. Zudem wurde das sinfonische Material 1905/06 mit einem "Luonnotar"-Plan verwoben – ebenfalls basierend auf der *Kalevala*-Legende, aber nicht verwandt mit *Luonnotar* (op. 70) von 1913 –, den Sibelius im Juni 1906 plötzlich zu der sinfonischen Fantasie *Pohjolas Tochter* umwandelte. Die Dritte Sinfonie wurde im September 1907 vollendet, kurz vor ihrer Uraufführung in einem ausschließlich der Musik von Sibelius gewidmeten Konzert.

Das Werk wurde weit weniger enthusiastisch aufgenommen als seine beiden Vorgänger. Wie den Rezensionen nach der Premiere am 25. September 1907 zu entnehmen ist, hatten die Kritiker Schwierigkeiten, das neue Werk zu beschreiben. Obwohl der zweite Satz der Dritten später einer der populärsten Sinfoniesätze aus Sibelius' Feder wurde, blieben die expressiven Qualitäten – oder der "Inhalt" – des Werks zeitgenössischen Hörern fremd; wie der Musikwissenschaftler und Komponist Ilmari Krohn schrieb:

Die Barriere [zu einem "Verständnis" der Sinfonie] lag nicht in ihrer Gestalt, deren Luzidität und Klarheit als akzeptiert galt, sondern im Inhalt, in der wortlosen Sprache der Töne.

Es zeichnete sich von Beginn an ab, dass die Dritte Sinfonie keine breite Popularität gewinnen würde, und in der Tat bedauerte der Verleger Robert Lienau ein Jahr nach der Uraufführung in einem Brief an Sibelius den Mangel an öffentlichem Interesse an der Komposition. Nach dem amerikanischen Musikkritiker Olin Downes bezeichnete Sibelius die Dritte Sinfonie als sein "unglücklichstes Kind", und 1943 erinnerte der Komponist sich an ein Gespräch mit Gustav Mahler, als dieser im Herbst 1907 Finnland besuchte:

Die Dritte Sinfonie war für das Publikum eine Enttäuschung, da alle erwarteten, dass sie wie die Zweite klingen würde. Ich erwähnte dies Gustav Mahler gegenüber, als er hier war, und er bestätigte, "mit jeder neuen Sinfonie verliert man die [Zuhörer], die man mit den vorherigen gewonnen hat".

Sinfonie Nr. 4 in a-Moll op. 63

Wenn die Dritte Sinfonie einen stilistischen Richtungswechsel in Sibelius' sinfonischem Schaffen anzeigte, so tat die Vierte dies in noch stärkerem Maße – so sehr, dass die Uraufführung am 3. April 1911 zu den disharmonischsten in Sibelius' gesamter

Laufbahn zählte. Im Jahr 1943 erinnerte der Komponist sich an die erste Aufführung:

Als ich meine Vierte Sinfonie zum ersten Mal
aufführte, applaudierte nicht ein einziger
Mensch und niemand kam, um mir zu danken.

Und seine Frau Aino berichtet, nach der Aufführung habe es "ausweichende Blicke, Kopfschütteln, verlegen oder ironisch lächelnde Mienen" gegeben. Und auch wenn die Kritiker den Versuch unternahmen, vorsichtig das "mysteriös Geheimnisvolle" zu beschreiben, das sie gehört hatten und sich wohlwollend interessiert an dem "Modernismus" des Werks gaben, fanden sich nur wenige, die die Komposition offen begrüßten.

War Sibelius über die kühle Aufnahme der Vierten Sinfonie überrascht? War er nicht bereit, der Ablehnung zu begegnen? Die Tagebucheintragungen aus den Wochen vor der Premiere scheinen zu implizieren, dass der Komponist ein Gespür für die Gewagtheit des Werks hatte und die Reaktion der Zuhörer voraussah. Ende März schrieb er:

Trage Dein "kompositorisches Kreuz" mit
Mannhaftigkeit.

Und am Tag vor der Premiere hielt er fest:

lacta alea est! Ein Muss! Es bedarf großer
Mannhaftigkeit, dem Leben ins Auge zu
blicken.

Einige der besonderen Eigenschaften oder die "Atmosphäre" der Sinfonie leiten sich vielleicht aus den dem Werk

zugrundeliegenden poetischen Visionen oder narrativen Ideen ab. Sibelius verwarf die Beschreibung des Werks aus der Feder eines Zeitungskritikers, der es nach der Premiere als eine "Koli" (ein Verweis auf einen felsigen Hügel in Zentralfinnland) oder "Berg"-Sinfonie bezeichnete; er selbst aber charakterisierte es als eine "psychologische Sinfonie". Es ist bekannt, dass Sibelius im Dezember 1910 an einer auf Edgar Allan Poes *The Raven* (in deutscher Übersetzung) basierenden Vokalkomposition arbeitete, für die er Material verwendete, das schließlich im Finale der Sinfonie auftauchte; dies mag eine weitere Dimension des "psychologischen" Aspekts sein. Möglicherweise beeinflussten oder lenkten die im Hintergrund mitschwingenden narrativen Ideen die stilistische Ausrichtung von Sibelius' Musik und resultierten im Fall der Vierten Sinfonie in einer überaus individuellen Expressivität. Die unkonventionelle und kühne musikalische Ausformung der Sinfonie traf auch bei Aufführungen außerhalb Finnlands auf Ablehnung, später jedoch wurde das Werk zumindest ein spirituelles Vorbild für viele finnische Komponisten.

Sinfonie Nr. 5 in Es-Dur op. 82

Dank der wegweisenden Skizzenstudie von Erik Tawaststjerna in dessen Biographie von Sibelius ist die Genese der Fünften Sinfonie der vielleicht bestuntersuchte Fall

eines komplexen Kompositionsprozesses in Sibelius' Schaffen und sicherlich eines der faszinierendsten Beispiele. Selbst die Geschichte des vollendeten Werks war ungewöhnlich ereignisreich. Sibelius schloss die erste Fassung dieser Sinfonie im Herbst 1915 ab und das Werk wurde am 8. Dezember des Jahres in einem Konzert zur Feier seines fünfzigsten Geburtstags uraufgeführt. Im darauffolgenden Jahr überarbeitete er die Komposition und diese neue Fassung kam 1916 – ebenfalls an seinem Geburtstag – zum ersten Mal zur Aufführung; die endgültige Fassung allerdings wurde erst im Herbst 1919 vollendet und erstmalig öffentlich präsentiert. Im Verlauf dieses Überarbeitungsprozesses entwickelte sich die ursprüngliche Sinfonie mit ihren traditionellen vier Sätzen (in der Fassung von 1915) mittels einer neu hinzu komponierten Verbindung zwischen den beiden ersten Sätzen zu einem dreisätzigen Werk. Revisionsspuren im erhaltenen Orchestermaterial ist zu entnehmen, dass dies 1916 geschah; allerdings erlaubt das Material keine vollständige Rekonstruktion dieses Zwischenstadiums.

Die Geschichte der Fünften Sinfonie ist besonders interessant wegen der erhaltenen Skizzen, die Bezüge zwischen der Fünften, Sechsten und Siebten Sinfonie und möglicherweise sogar der letzten Sinfonischen Dichtung *Tapiola* aufzeigen. Wie Tawaststjerna und Kari Kilpeläinen gezeigt

haben, sind musikalische Ideen zu den drei Sinfonien nebeneinander auf einer Reihe von Manuskriptseiten zu finden, die wahrscheinlich aus der Zeit ab 1914 stammen; die Entwicklung der drei Schwesterwerke, die 1919, 1923 und 1924 vollendet wurden, erstreckte sich mithin über einen Zeitraum von etwa zehn Jahren.

Den Handschriften ist zu entnehmen, dass einige thematische Gedanken, die in der Sonatine für Violine und Klavier (op. 80) auftauchen, ursprünglich mit dem musikalischen Material für die Sechste Sinfonie vermischt waren. Außerdem waren einige der Skizzen für die Sechste Sinfonie zu einem gewissen Zeitpunkt mit einem Kompositionsplan für ein "Concerto lirico" verbunden, das Sibelius als sein Zweites Violinkonzert vorgesehen hatte. Die Skizzen erhellen auch eine Reihe von poetischen Ideen oder Eindrücken, die Sibelius im Sinn hatte, während er diese drei Sinfonien plante. Während die auf die Fünfte Sinfonie bezogenen Textpassagen in Sibelius' Tagebuch Erfahrungen in der Natur zu reflektieren scheinen, war die Sechste möglicherweise mit Plänen zu Sinfonischen Dichtungen mit dem Titel "Kuutar" (Das Mondmädchen oder ein Mondgeist) und dem von der *Kalevala* inspirierten "Sammon taonta" (Das Schmieden von Sampo) assoziiert. Eines der in der Siebten Sinfonie erscheinenden Themen war ursprünglich für eine Vokalkomposition

vorgesehen, die auf der Themen der antiken griechischen Mythologie reflektierenden Dichtung *Sterope* von Carl Snoilsky basierte.

Die Premiere der Fünften Sinfonie in ihrer ursprünglichen Fassung in Helsinki, am 8. Dezember 1915, die mit zu den grandiosen Feierlichkeiten anlässlich von Sibelius' Geburtstag gehörte, wurde in ehrfürchtiger Stimmung aufgenommen; möglicherweise war das Publikum erleichtert zu vernehmen, dass der Komponist in diesem neuen Werk die stilistische Richtung der vorhergehenden Sinfonie nicht weiter verfolgt hatte. Die erste Aufführung der überarbeiteten Fassung im Dezember 1916 in Turku war ebenfalls erfolgreich; da jedoch die Kritiken nach der Aufführung in Helsinki verhalten ausfielen, beschloss der Komponist, die Sinfonie ein weiteres Mal zurückzuziehen. Bei der Premiere der endgültigen Fassung im November 1919 schließlich zeigten sich Zuhörerschaft und Kritik – ebenso wie der Komponist – zufrieden.

Sinfonie Nr. 6 in d-Moll op. 104

Die 1920er Jahre werden häufig als Sibelius' letztes schöpferisches Jahrzehnt beschrieben und als eine Zeit, in der er – als Resultat einer konsequenten stilistischen Entwicklung – eine "Synthese" oder seinen "universalen" Stil erreichte – eine Qualität, die der "sinfonischen Einheit" seiner letzten Sinfonie wie auch seiner letzten sinfonischen Dichtung *Tapiola* (1926)

zugrundelag. Es ist behauptet worden, dass Sibelius' Kreativität in diesem Jahrzehnt zu verblasen begann und dass auf seine letzten großen Leistungen das "Schweigen von Ainola" folgte. Wenn wir allerdings die Liste seiner Kompositionen betrachten, so erscheinen die Jahre 1925, 1926 und 1927 nicht – jedenfalls nicht wesentlich – weniger produktiv als zum Beispiel die Jahre 1896, 1901 oder 1910. Und wenn wir uns mit Sibelius' zwischen den Jahren 1919 und 1929 komponierter Musik vertraut machen, treffen wir auf eine stilistische Vielfalt, die kaum zu vergleichen ist mit der irgendeiner anderen Periode seiner kompositorischen Laufbahn: *Rokoko-Pasticcio* (*Autrefois* op. 96b), *Wiener Walzer* (*Valse chevaleresque* op. 96c), *Klaviermusik im Schumannschen Stil* (*Huit petits Morceaux* op. 99), Stücke "alla zingarese" für Violine und Klavier (*Dances champêtres* op. 106), sentimentale und unbeschwerte *Musique de salon* (*Suite caractéristique* op. 100) sowie Chromatik und überraschend dissonante Harmonien (die Ouvertüre zu Shakespeares *Sturm* op. 109 Nr. 1). Wenn wir Sibelius' Schaffen der 1920er Jahre in seiner Gesamtheit betrachten, so gibt es eigentlich keine "Synthese" und auch keinen "universalen Stil".

Diese stilistische Vielfalt war auch bei der Premiere der Sechsten Sinfonie am 19. Februar 1923 zugegen. Das Programm enthielt außerdem den ersten Satz ("Die Jagd")

aus der Orchestersuite *Scènes historiques II*, sodann *Autrefois, Valse chevaleresque* und schließlich die Premieren von zwei kleinen Suiten für Streichorchester (op. 98b und op. 100, die Quelle der oben erwähnten Klaviersuite). In Konzertbesprechungen wurde die Sinfonie nicht wirklich mit großem Enthusiasmus aufgenommen, eher mit einer moderaten und nachdenklichen Dankbarkeit. Seither wurden Beschreibungen der "reinen und klaren" Eigenschaften und "erhabenen" Atmosphäre der Sinfonie häufig mit analytischen Bemerkungen über motivische und kontrapunktische Techniken sowie modale (dorische) Harmonik in dem Werk in Verbindung gebracht. Sibelius kommentierte diese Ansichten auf die ihm eigene lakonische Weise:

Die Leute schreiben und theoretisieren
viele verschiedene Dinge über die Sechste
Sinfonie, aber sie sehen nicht, dass es sich
vor allem um ein Gedicht handelt.

Sinfonie Nr. 7 in C-Dur op. 105

Der Umstand, dass die Siebte Sinfonie am 24. März 1924, mithin nur etwas mehr als ein Jahr nach der Sechsten uraufgeführt wurde, scheint für eine sehr fruchtbare Schaffensphase in Sibelius' Leben zu sprechen. Das Werk wurde unter dem Titel *Fantasia sinfonica* uraufgeführt und demonstrierte damit Sibelius' neuen Umgang mit der sinfonischen Form. Die Idee einer "sinfonischen Fantasie"

als Ersatz für die klassisch-romantische Sinfonie in den traditionellen vier Sätzen hatte den Komponisten seit mindestens zwei Jahrzehnten fasziniert, und man kann bereits bei einigen seiner früheren Sinfonien Anzeichen für ein neues Konzept der Sinfonik erkennen; so plante Sibelius zum Beispiel im Frühjahr 1919, seine Fünfte Sinfonie zu einem einsätzigen Werk umzuarbeiten, und erwog, ihm den Titel "Fantasia sinfonica I" zu geben. Trotzdem wäre es aber übertrieben zu behaupten, dass es in der Reihe von Sibelius' Sinfonien eine lineare oder zielgerichtete Entwicklung auf die einsätzliche *Fantasia sinfonica* hin gab.

Von Sibelius' früheren Orchesterwerken wurde *Nachtritt und Sonnenaufgang* 1909 in St. Petersburg und *Luonnotar* 1913 auf dem Three Choirs' Festival in Gloucester uraufgeführt – der Komponist war bei diesen Aufführungen nicht zugegen –, und 1914 dirigierte er die Uraufführung von *Die Okeaniden* während seines triumphalen Besuchs des Norfolk Festivals in den USA. Die Siebte wurde als einzige von Sibelius' Sinfonien im Ausland uraufgeführt. Die Uraufführung fand in Stockholm statt, und vor der finnischen Premiere im April 1927, bei der es zum ersten Mal seinen endgültigen Titel trug, erklang das Werk bereits in Kopenhagen, Malmö und Göteborg. Während die frühe Rezeption der Sinfonie positiv war, stießen die neue sinfonische Gestalt und die orchestralen

Klangfarben in der *Fantasia sinfonica* / Siebten Sinfonie weder bei den schwedischen noch bei den dänischen oder finnischen Kritikern auf volle Zustimmung.

Der Weltkrieg hatte das internationale Reisen und die Kommunikation zum Erliegen gebracht und eine erhebliche Reduzierung der Zahl der Aufführungen von Sibelius' Werken außerhalb Finnlands erzwungen; auch die Einnahmen aus dem Ausland werden signifikant zurückgegangen sein. Nach diesen schwierigen Jahren dürfte die Siebte Sinfonie einen Neubeginn signalisiert haben, mit einer Reihe ausländischer Premieren von Werken des Komponisten. 1926 zum Beispiel wurde sowohl die Zwischenaktmusik zu *Der Sturm* als auch die Sinfonische Dichtung *Tapiola* zum ersten Mal im Ausland aufgeführt – in Kopenhagen und in New York (allerdings übernahm Sibelius bei keiner dieser Aufführungen das Dirigat). Und bekanntlich wäre die am sehnlichsten erwartete Premiere außerhalb Finnlands die der Achten Sinfonie gewesen.

Die Achte Sinfonie und drei späte Fragmente

Die Achte Sinfonie ist sicherlich das bestechendste Geheimnis in Sibelius' schöpferischer Laufbahn. Was ist aus ihr geworden? Hat er sie jemals vollendet? Hat er das gesamte Material der Komposition vernichtet? Selbst heute haben wir keine definitiven Antworten auf diese Fragen. Wir

wissen lediglich, dass Sibelius Anfang der 1930er Jahre an der Sinfonie gearbeitet hat und auch später noch von einem "großen Werk" sprach, das er zu vollenden gedachte, doch über das Schicksal der Sinfonie besteht keinerlei Gewissheit. Da Sibelius an einer Komposition von sinfonischen Ausmaßen arbeitete, muss es aber unterschiedliche Skizzen und Entwürfe für dieses Werk gegeben haben. Das erhaltene handschriftliche Material aus den letzten drei Jahrzehnten seines Lebens ist recht umfangreich und zeigt, dass es neben einigen vollendeten (und der Nachwelt vorliegenden) Spätwerken sowie Revisionen und Bearbeitungen früherer Werke auch Pläne für Vokal- und andere Kompositionen gab, die nicht mehr zur Ausführung kamen. Nach etwa 1935 führte der Tremor in seinen Händen, den er bereits ab den frühen 1920er Jahren in Tagebucheintragungen erwähnt hatte und der ihn in den späten 1930er Jahren zwang, anstelle von Tinte einen Bleistift zu verwenden, dazu, dass seine Handschrift sehr schwer zu lesen war. Trotzdem gibt es eine beachtliche Zahl von Skizzen, die Sibelius' Versuche bezeugen, seine musikalischen Einfälle schriftlich zu fixieren. Das "Schweigen von Ainola" ist also dahingehend zu interpretieren, dass Sibelius in seinen letzten fünfundzwanzig bis dreißig Jahren der Öffentlichkeit keine neuen großen Werke zu Gehör brachte. Höchstwahrscheinlich hörte er aber keineswegs mit dem Komponieren auf;

seine schöpferische Einfallskraft war weiterhin rege und er schrieb auch weiterhin Musik nieder. Die Vollendung ausgedehnter Werke erwies sich aber offensichtlich als zu große Herausforderung, besonders auch, da – wie wir wissen – eine "Reinschrift" bei Sibelius nicht immer das letzte Wort bedeutete.

Zu den späten Handschriften ("spät" bedeutet hier die Jahre 1930 – 1957) zählen auch einige Fragmente von Orchesterwerken sowie orchestrale Skizzen, die wahrscheinlich aus den 1930er Jahren stammen. Die einzelne Manuskriptseite HUL (Helsinki University Library) 1326, S. 9, ist das Fragment eines lediglich fünf Takte umfassenden Orchesterstücks (Reinschrift). HUL 1325 ist ein mit Bleistift niedergeschriebener Entwurf einer Orchesterpartitur; er zählt dreiunddreißig Takte, wobei einige Stimmen ausgestrichen wurden und die Handschrift stellenweise sehr mühsam zu lesen ist. HUL 1327, S. 2, enthält auf zwei bis vier Taktsystemen den Entwurf von dreiundfünfzig Takten Musik, mit mehr oder weniger vollständigen und eindeutigen Angaben zur Instrumentation, so etwa "Cor.", "Fag.", "Ob." und "pizz.".

Da uns die Achte Sinfonie nicht vorliegt, können wir auch nicht wissen, ob diese Fragmente ursprünglich zu der (geplanten) Komposition gehörten. Andererseits sind uns keine Pläne für andere Orchesterkompositionen aus den 1930ern oder späteren Jahren

bekannt. Ob die drei Fragmente sich nun auf die Sinfonie beziehen oder nicht – sie bieten faszinierende Einblicke in Sibelius' schöpferische Erfindungskraft und stilistische Orientierung zu einer Zeit, als körperliche Einschränkungen – neben den zitternden Händen auch seine verminderte Sehkraft – ihn daran hinderten, seine reichen musikalischen Visionen und Träume zu Papier zu bringen.

© 2014 Timo Virtanen

Übersetzung: Stephanie Wollny

Weithin als eines der besten Orchester Großbritanniens bekannt, hat das **BBC Philharmonic** durch seine herausragende Qualität sowie die engagierte Darbietung eines breitgefächerten Repertoires internationale Anerkennung erlangt. Das Orchester besitzt sein eigenes, mit modernsten Mitteln ausgestattetes Aufnahmestudio in Salford Quays im Großraum Manchester, wo es für BBC Radio 3 und Chandos Aufnahmen einspielt. Neben einer jährlichen Konzertreihe in der Bridgewater Hall, Manchester konzertiert das BBC Philharmonic auch im gesamten Nordwesten Englands sowie bei den BBC Proms. Das Orchester erhält regelmäßig Einladungen in die Metropolen und zu Festivals in der ganzen Welt.

Chefdirigent ist Juanjo Mena, der einem illustren Team vorsteht. Gianandrea Noseda,

der das BBC Philharmonic Orchestra fast zehn Jahre lang leitete, ist "Conductor Laureate" und der Finne John Storgårds Erster Gastdirigent. Yan Pascal Tortelier und Vassily Sinaisky sind Ehrendirigenten.

Aufgrund des Interesses an neuem und gewagtem Repertoire haben viele große Komponisten wie Berio, Penderecki, Tippett, Sir Harrison Birtwistle, Hans Werner Henze, Mark-Anthony Turnage und Unsuk Chin mit dem BBC Philharmonic zusammengearbeitet. 1991 wurde Sir Peter Maxwell Davies der erste Hauskomponist/-dirigent des Orchesters, und zehn Jahre später trat James MacMillan seine Nachfolge an. Inzwischen hat diese Position der Österreicher HK Gruber inne. Das Orchester arbeitet eng mit dem Stadtrat von Salford zusammen, wodurch ein vielfältiges Programm von gemeindebasierten Bildungsmaßnahmen und anderen besonderen Veranstaltungen ermöglicht wird.

John Storgårds, der Erste Gastdirigent des BBC Philharmonic, ist auch Chefdirigent des Philharmonischen Orchesters Helsinki und Künstlerischer Leiter des Kammerorchesters Lappland. Er verfolgt eine zweifache Karriere als Dirigent und Violinvirtuose und wird weithin gerühmt für das kreative Flair seiner Programme, in denen er für seine Aufführungen traditionelle, selten gespielte und zeitgenössische Musik zusammenstellt. Als

Gastdirigent arbeitet er mit Ensembles wie dem Philharmonischen Orchester Oslo, dem WDR Sinfonieorchester Köln, dem BBC Symphony Orchestra, dem Scottish Chamber Orchestra, dem Melbourne Symphony Orchestra und den führenden amerikanischen Orchestern in Cincinnati, St. Louis, Washington DC, Boston und Cleveland zusammen.

Storgårds ist besonders für seine Interpretationen der Werke von Sibelius und Nielsen bejubelt worden. Sein Repertoire umfasst außerdem sämtliche Sinfonien von Beethoven, Brahms, Bruckner, Mozart, Schubert und Schumann. Sein waches Interesse an der Entdeckung von neuen oder unbekannten Kompositionen führte zu zahlreichen Uraufführungen, darunter Werke von Brett Dean, Kaija Saariaho, Per Nørgård, Korngold und sogar Sibelius. Er spielt zudem als aktiver Kammermusiker auf Festivals, nicht zuletzt bei dem alljährlich vom Avanti! Kammerorchester veranstalteten Festival "Summer Sounds"; außerdem tritt er regelmäßig als Sologeiger mit international renommierten Orchestern auf. Seine umfangreiche Diskographie spiegelt seine Repertoire-Interessen in zahlreichen preisgekrönten Einspielungen mit den unterschiedlichsten Orchestern. Seine Aufnahmen von Pēteris Vasks' Zweiter Sinfonie und dessen Violinkonzert, in dem er auch den Solopart übernahm, wurde mit dem Cannes Classical Disc of the Year Award des Jahres



2004 ausgezeichnet und seine Rautavaara-CD mit dem Philharmonischen Orchester Helsinki gewann 2012 einen *Gramophone* Award. John Storgårds studierte Violine, Komposition und Dirigieren an der Sibelius-Akademie in Helsinki und vertiefte sein Studium der Violine bei Chaim Taub in Israel. Er wurde 2002 mit dem Finnischen Staatspreis im Fach Musik ausgezeichnet.

© Marco Borggreve

Jean Sibelius: Les symphonies

Au cours de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, les genres orchestraux qu'apprécièrent le plus les compositeurs finlandais furent les ouvertures (souvent dotées de titres à programme) et les poèmes symphoniques, certains reposant sur l'épopée nationale finlandaise, le *Kalevala*. La majorité des œuvres pour orchestre de Jean Sibelius (1865 – 1957) antérieures à la Première Symphonie, depuis *Scène de ballet* (1891) jusqu'à *Lemminkäinen* (1895 – 1897), représente ces genres, notamment *Kullervo*, op. 7 (1892), grande fresque en cinq mouvements pour deux solistes vocaux, chœur d'hommes et grand orchestre, intitulée à l'origine Un poème symphonique, bien qu'elle fût souvent appelée par la suite *Symphonie Kullervo*, même par le compositeur.

Au répertoire de l'Orchestre de la Société philharmonique d'Helsinki, fondé par le chef d'orchestre et compositeur Robert Kajanus en 1882, figuraient de nombreuses symphonies classiques et romantiques, ainsi que des œuvres contemporaines, mais, avant le début du vingtième siècle, il n'y avait pas de réelle tradition de composition symphonique en Finlande. Pour autant que nous le sachions,

au moment de la création de la Première Symphonie de Sibelius en 1899, seuls deux compositeurs finlandais avaient écrit des œuvres intitulées symphonies (assez rarement jouées de nos jours): Axel Gabriel Ingelius (1847) et Ernst Mielck (1897). Sibelius fut le premier compositeur finlandais reconnu comme symphoniste dans le monde entier, aidé par une carrière de chef d'orchestre étroitement liée à ses activités de compositeur: il dirigea la création de toutes ses symphonies et de la plupart de ses poèmes symphoniques, mais il n'interpréta jamais d'œuvres d'autres compositeurs.

Symphonie no 1 en mi mineur, op. 39

La composition de la Première Symphonie de Sibelius suivit un processus complexe réparti sur plusieurs années de travail, comme c'était typique de ses œuvres pour orchestre. Les premières esquisses d'idées musicales qui apparaissent dans cette symphonie datent probablement de 1897 et révèlent des relations avec la "Ballade" tirée de la musique de scène pour *Le Roi Christian II*, créé en 1898. Dans l'ensemble, les matériaux esquissés apparentés à la symphonie sont liés à plusieurs

compositions d'ampleur variable achevées entre 1898 et 1909. Outre *Le Roi Christian II*, ces œuvres comprennent deux pièces pour piano, "Idylle", op. 24 no 6 (première version 1898), et "Air varié", op. 58 no 3 (publié en 1909), ainsi que la *Cassation*, op. 6 (1904), pour orchestre. Dans les œuvres de Sibelius, l'échange de matériaux musicaux entre plusieurs pièces, avant que les œuvres commencent à prendre leur forme et leur identité définitives, était plutôt la règle que l'exception.

De même, le fait d'enchevêtrer des impulsions extra-musicales, littéraires ou autres, avec des idées musicales était caractéristique de la manière dont Sibelius avait l'habitude de composer ses œuvres symphoniques. Les esquisses de la Première Symphonie montrent des références à des titres possibles pour l'ensemble de l'œuvre et pour chacun de ses quatre mouvements. À un certain stade, Sibelius envisagea d'intituler cette symphonie "Un dialogue musical" (*Musikalisk dialog*) et dans ce projet, les mouvements recevaient des titres descriptifs, ou des "épigraphes": I. "Un vent froid souffle, le temps froid de la mer; épigraphe du premier mouvement de la symphonie"; II. "Heine (Le sapin du Nord rêve du palmier du Sud)"; III. "Saga hivernale"; et IV. "Le paradis de Jorma". L'"épigraphe du premier mouvement de la symphonie" provient peut-être d'un chant traditionnel finno-suédois, qui présente une

sorte de romantisme chevaleresque, ou d'une sombre ballade nordique. Le titre du deuxième mouvement est lié au poème de Heine "Ein Fichtenbaum steht einsam" (du *Lyrisches Intermezzo*). "Saga hivernale" fait peut-être référence à la pièce de Shakespeare *Un conte d'hiver*, et il est fort probable que "Le paradis de Jorma" provienne du roman de Juhani Aho, *Panu* (1897; avec le sous-titre "Descriptions de l'ultime combat entre christianisme et paganisme en Finlande"). La musique sous sa forme finale reflète-t-elle ces titres descriptifs ou ces épigraphes? C'est discutable, mais le fait que Sibelius ait envisagé un contenu à programme pour cette symphonie démontre que ses racines en tant que compositeur symphonique sont ancrées dans la tradition de la musique à programme romantique. Comme Sibelius l'expliqua à sa femme, Aino, dans une lettre de 1893, il était "en réalité un peintre et un poète des sons", et les "idées musicales" de Liszt étaient celles dont il se sentait le plus proche. Qu'à la fin de sa vie, le compositeur ait nié toute idée de programme derrière ses symphonies, c'est une autre histoire.

La Première Symphonie fut créée – sans le moindre titre descriptif ou donnant un programme – par l'Orchestre de la Société philharmonique et le compositeur lors d'un brillant concert dédié à ses propres œuvres, à Helsinki, le 26 avril 1899. L'ensemble de la critique l'accueillit avec enthousiasme et

Sibelius fut reconnu comme le successeur symphonique de Beethoven; mais, selon certains auteurs, Tchaïkovski était le point de référence stylistique le plus proche de cette symphonie.

Au printemps 1900, l'Orchestre de la Société philharmonique préparait sa tournée en Europe, avec comme point culminant une série de concerts à l'Exposition universelle de Paris, la Première Symphonie de Sibelius figurant dans les programmes. Avant de partir en tournée, Sibelius décida de réviser cette œuvre. Les révisions du deuxième et du troisième mouvement furent particulièrement poussées et, dans l'ensemble, Sibelius condensa sensiblement sa symphonie. La nouvelle version fut jouée à Helsinki, le 1 juillet 1900 et, avant Paris, elle fut également exécutée en Suède, au Danemark, en Allemagne, en Hollande et en Belgique. Sibelius fit la tournée, mais ne monta pas sur l'estrade comme chef d'orchestre. Toutefois, cette tournée fut un grand succès pour Sibelius et une étape importante dans l'histoire de la musique finlandaise.

Au cours de l'été 1902, Sibelius rédigea la version définitive de la partition pour la publication et, à ce stade, il y apporta d'autres révisions. Entre-temps, il avait aussi achevé et créé sa Deuxième Symphonie qu'il avait voulu publier simultanément, mais seule la première parut en 1902. La publication de la deuxième fut différée jusqu'à l'été de l'année suivante.

Symphonie no 2 en ré majeur, op. 43

À l'automne 1900, Sibelius se rendit à Berlin avec sa famille; la famille poursuivit sa route plus au sud, restant en Italie jusqu'au printemps 1901. C'est sans doute à cette époque que Sibelius travailla à sa nouvelle symphonie, espérant l'achever et la faire jouer à l'automne, mais, comme c'était souvent le cas, il dut changer ses plans et la Deuxième Symphonie fut finalisée et créée au début de l'année 1902.

Les matériaux des esquisses de la Symphonie no 2 qui nous sont parvenus ne sont peut-être pas aussi révélateurs que ceux de la Symphonie no 1. Les célèbres références verbales à "Don Juan" et "Christus", apparemment attachées à certaines idées thématiques pour un projet de composition intitulé "Une fête - quatre poèmes symphoniques pour orchestre", que Sibelius écrivit pendant son séjour en Italie, sont plus probablement des témoignages de moments isolés d'inspiration ou d'impressions que des idées destinées à être développées et exécutées dans le cadre d'un projet de composition. Comme dans le cas de la Première Symphonie, les esquisses révèlent des relations très passionnantes entre la Deuxième Symphonie et d'autres œuvres achevées au début du vingtième siècle. Qui aurait pu deviner que Sibelius avait essayé, à un certain moment, de faire fusionner les passages initiaux

des derniers mouvements de la Deuxième Symphonie et du Concerto pour violon!

La création de la Deuxième Symphonie lors du concert de l'Orchestre de la Société philharmonique du 8 mars 1902 fut un immense succès. Selon les premiers articles, les critiques réfléchirent à la possibilité d'un contenu extra-musical de cette symphonie, certains ayant même perçu un message politique dans cette œuvre. D'après Kajanus,

l'œuvre était une protestation écrasante
contre l'injustice qui de nos jours menace
de dérober au soleil sa lumière et aux fleurs
leur parfum.

Sibelius ne soutint ni ne commenta jamais de telles interprétations. Selon le compositeur, cette symphonie était, comme un grand nombre de ses autres œuvres, "une confession de l'âme (ou une profession de foi)". De toute manière, la Deuxième Symphonie, avec son Finale triomphal, assura la réputation internationale de Sibelius et demeure sa symphonie la plus souvent jouée.

Symphonie no 3 en ut majeur, op. 52

Si la critique établit un lien entre les deux premières symphonies et la tradition des idéaux romantiques – en particulier Tchaïkovski – ou avec "l'École" nationale finlandaise, la Troisième Symphonie semble être née sous une étoile très différente. Pour beaucoup, l'effectif réduit de l'orchestre uniquement pour cette

symphonie (en fait, seuls la troisième trompette et le tuba furent exclus de la nomenclature de la Deuxième Symphonie) et l'utilisation plus rare de grands tuttis orchestraux furent les signes d'un langage nouveau, plus classique – ou même néoclassique – qui fit son apparition dans la Symphonie en ut majeur.

L'énorme quantité de matériau manuscrit qui nous est parvenue pour la Troisième Symphonie révèle que Sibelius composa cette œuvre en sélectionnant et en associant des idées et des matériaux qu'il avait gardés sur ses pages d'esquisses au fil des ans et, comme dans le cas des deux symphonies précédentes, des idées pour plusieurs autres œuvres furent mêlées dans le processus. La liste des compositions se rapportant à la Troisième Symphonie est particulièrement longue et intéressante; à la lumière des esquisses, la *Cassation* (1904), *La Fille de Pohjola* (1906), le Quatuor à cordes en ré mineur (*Voces intimae*, 1909) et la suite pour orchestre *Scènes historiques II* (1912) sont ses plus proches parents.

Sibelius écrivit probablement les premières idées thématiques de la Troisième Symphonie en 1901, mais la première mention d'une œuvre en cours se trouve dans une lettre du compositeur adressée à Axel Carpelan en septembre 1904. Au cours des trois années suivantes, la composition de cette symphonie se déroula parallèlement à plusieurs autres

projets de composition d'envergure. En 1905, Sibelius conçut, avec l'écrivain Jalmari Finne, un oratorio en trois parties reposant sur la "légende de Marjatta" (la dernière Rune) du *Kalevala*, et ce projet inachevé trouva peut-être quelques échos dans la symphonie en trois mouvements. En outre, en 1905 – 1906, les matériaux symphoniques furent entremêlés à un projet sur le thème de "Luonnotar" – reposant également sur une légende du *Kalevala*, mais pas apparenté au poème symphonique *Luonnotar* (op. 70) de 1913 – que Sibelius changea soudain pour en faire la fantaisie symphonique *La Fille de Pohjola* en juin 1906. Il acheva sa Troisième Symphonie en septembre 1907, juste avant sa création lors d'un concert entièrement consacré à sa propre musique.

L'accueil ne fut pas tout à fait aussi enthousiaste que pour les deux symphonies précédentes. Selon les articles qui suivirent la première exécution le 25 septembre 1907, les critiques eurent des difficultés à décrire la nouvelle œuvre. Bien que le deuxième mouvement de la Troisième soit devenu l'un des mouvements symphoniques les plus populaires de Sibelius, les qualités expressives, ou le "contenu" de l'œuvre, restèrent étrangères aux auditeurs de l'époque; comme l'écrivit le musicologue et compositeur Ilmari Krohn:

L'obstacle [à la "compréhension" de la symphonie] n'était pas son apparence, qui fut

reconnue comme lumineuse et claire, mais le contenu, le langage sans paroles des sons.

D'emblée, il apparut clairement que la Troisième Symphonie ne gagnerait pas en popularité et, un an après la création, dans une lettre adressée à Sibelius, l'éditeur Robert Lienau regrettait le manque d'intérêt du public pour cette œuvre. Selon le critique musical américain Olin Downes, Sibelius lui-même appelait la Troisième Symphonie son "enfant le plus malheureux" et, en 1943, le compositeur se souvenait d'une discussion qu'il avait eue avec Gustav Mahler lorsque ce dernier se rendit en Finlande à l'automne 1907:

Ma Troisième Symphonie a plus ou moins déçu l'auditoire, car tout le monde attendait quelque chose dans la lignée de la Deuxième. J'en ai fait mention à Gustav Mahler lors de sa visite ici, et il a immédiatement compris, faisant observer que "chaque symphonie vous fait perdre les partisans gagnés par la précédente".

Symphonie no 4 en la mineur, op. 63

Si la Troisième Symphonie marquait un changement stylistique dans la composition symphonique de Sibelius, il s'avéra encore plus radical dans la Quatrième – à tel point que la création de l'œuvre, le 3 avril 1911, est l'une des plus discordantes de la carrière de Sibelius. En 1943, le compositeur évoqua ses souvenirs de la première exécution:

Lorsque j'ai joué ma Quatrième Symphonie pour la première fois, personne n'a applaudi et personne n'est venu me remercier.

Et selon la femme de Sibelius, Aino, après l'exécution, il y eut des "regards évasifs, hochements de tête, sourires embarrassés, furtifs, ironiques". Même si les critiques tentèrent prudemment de décrire la "mystérieuse énigme" qu'ils avaient entendue et s'intéressèrent avec bienveillance au "modernisme" de l'œuvre, rares furent en vérité ceux qui firent bon accueil à la nouvelle symphonie.

Sibelius fut-il surpris par la froideur de l'accueil réservé à la Quatrième Symphonie? N'était-il pas préparé à faire face au rejet? Son journal des semaines précédant la première semble laisser entendre que le compositeur avait conscience de l'audace de cette œuvre et pouvait prévoir la réaction du public. À la fin du mois de mars, il écrivit:

Porte avec virilité ta "croix de compositeur".

Et la veille de la création, il nota:

lacta alea est! Il le faut! Il faut beaucoup de courage pour regarder la vie droit dans les yeux.

Certaines caractéristiques particulières de "l'atmosphère" de la symphonie proviennent peut-être des visions poétiques ou des idées narratives qui se cachent derrière cette œuvre. Sibelius réfuta l'analyse de l'œuvre que donna le critique d'un quotidien, après la création: une

description des hauteurs de "Koli" (référence à une montagne rocheuse au centre de la Finlande) ou Symphonie de la "Montagne", mais lui-même dépeignait cette œuvre comme une "symphonie psychologique". Il est bien connu qu'au cours du mois de décembre 1910, Sibelius travaillait à une composition vocale d'après *Le Corbeau* (dans une traduction allemande) d'Edgar Allan Poe, utilisant du matériau qu'il plaça finalement dans le finale de la symphonie, ce qui pourrait être une autre dimension de l'aspect "psychologique". Les idées narratives sous-jacentes influencèrent peut-être ou guidèrent même l'orientation stylistique de la musique de Sibelius et, dans le cas de la Quatrième Symphonie, elles eurent pour résultat une expressivité très personnelle. La formulation musicale peu conventionnelle et audacieuse de cette symphonie se heurta également à un rejet lorsqu'elle fut exécutée hors de la Finlande, mais par la suite cette œuvre devint au moins un modèle spirituel pour de nombreux compositeurs finlandais.

Symphonie no 5 en mi bémol majeur, op. 82

Grâce à l'étude innovante des esquisses que fit Erik Tawaststjerna dans sa biographie de Sibelius, la genèse de la Cinquième Symphonie est peut-être le cas le plus célèbre de processus de composition complexe dans l'œuvre de Sibelius et certainement l'un de ses exemples les plus passionnants. Même

l'histoire de l'œuvre achevée est riche en événements. Sibelius termina la partition originale de cette symphonie à l'automne 1915 et l'œuvre fut créée à un concert célébrant son cinquantième anniversaire, le 8 décembre de la même année. L'année suivante, il la révisa et cette version fut créée, également le jour de son anniversaire, en 1916; mais la version définitive ne fut achevée et créée qu'à l'automne 1919. Au cours de ce processus, la symphonie originale, avec ses quatre mouvements traditionnels (la version de 1915), prit une forme tripartite avec un pont entre les deux premiers mouvements. Selon des traces de la révision dans les matériaux d'orchestre qui nous sont parvenus, cela arriva en 1916; toutefois, les matériaux ne permettent pas une reconstruction complète de cette version intermédiaire.

L'histoire de la Cinquième Symphonie est particulièrement intéressante grâce aux esquisses conservées, qui témoignent de relations entre la cinquième, la sixième et la septième symphonie, et peut-être même le dernier poème symphonique de Sibelius, *Tapiola*. Comme l'ont montré Tawaststjerna et Kari Kilpeläinen, des idées musicales pour les trois symphonies apparaissent côte à côte sur des pages manuscrites datant probablement de 1914 et des années suivantes, de telle sorte que l'évolution des trois symphonies sœurs, achevées en 1919, 1923 et 1924, couvre une dizaine d'années.

Les manuscrits révèlent que certaines idées thématiques figurant dans la Sonatine pour violon et piano (op. 80) se mêlaient à l'origine aux matériaux pour la Sixième Symphonie. En outre, certaines esquisses pour la Symphonie no 6 furent sans doute liées à un certain moment à un projet de composition d'un "Concerto lirico", destiné à devenir le Concerto pour violon no 2 de Sibelius. Les esquisses apportaient aussi un certain éclairage sur des idées poétiques ou des impressions que Sibelius avait à l'esprit pendant la période où il concevait ces trois symphonies. Si les références verbales du journal de Sibelius liées à la Cinquième semblent refléter des expériences de la nature, la Sixième fut peut-être liée à des projets de poèmes symphoniques intitulés "Kuutar" (La Fille de la Lune, ou L'Esprit de la lune) et "Sammon taonta" ("La Création du Sampo"). L'un des thèmes figurant dans la Septième Symphonie était destiné à l'origine à une œuvre vocale d'après le poème *Stéropé* de Carl Snoilsky, qui renvoie à la mythologie grecque antique.

Dans le cadre des célébrations grandioses de l'anniversaire de Sibelius, le 8 décembre 1915, la création à Helsinki de la Cinquième Symphonie dans sa version originale fut accueillie avec solennité et l'auditoire fut peut-être soulagé d'entendre que, dans cette nouvelle œuvre, le compositeur n'était pas allé plus loin sur la voie stylistique de la symphonie

précédente. La première exécution de la version révisée, en décembre 1916, à Turku, fut également couronnée de succès, mais, comme les critiques publiées après la création à Helsinki étaient réservées, le compositeur décida de retirer une fois encore cette symphonie. En fin de compte, à la première exécution de la version définitive en novembre 1919, le public comme la critique – ainsi que le compositeur – furent satisfaits.

Symphonie no 6 en ré mineur, op. 104

Les années 1920 sont souvent décrites comme la dernière décennie créative de Sibelius et une période au cours de laquelle il parvint – du fait d'une évolution stylistique cohérente – à une "synthèse", une sorte de style "universel", la qualité sous-jacente à "l'unité symphonique" de sa dernière symphonie et de son dernier poème symphonique, *Tapiola* (1926). Certains ont prétendu qu'au cours de cette décennie la créativité de Sibelius commença à baisser et que ses dernières grandes réussites furent suivies du "silence d'Ainola". Toutefois, si l'on examine la liste des œuvres de Sibelius, les années 1925, 1926 et 1927 ne semblent pas – en tout cas pas sensiblement – moins prolifiques que les années 1896, 1901 ou 1910, par exemple. Et si l'on se penche sur la musique de Sibelius composée entre les années 1919 et 1929, on rencontre une diversité de styles qu'aucune autre période de sa carrière de

compositeur ne saurait égaler ou presque: pastiche rococo (*Autrefois*, op. 96b), valse viennoise (*Valse chevaleresque*, op. 96c), musique pour piano schumannienne (*Huit Petits Morceaux*, op. 99), pièces "alla zingaresse" pour violon et piano (*Danses champêtres*, op. 106), musique de salon sentimentale et joyeuse (*Suite caractéristique*, op. 100), ainsi que le chromatisme et des harmonies à la dissonance saisissante (l'ouverture de *La Tempête*, op. 109, no 1). Il n'y a vraiment pas de "synthèse" ou de "style universel" si l'on examine la production de Sibelius des années 1920 dans son ensemble.

Cette variété de styles était présente lors de la création de la Sixième Symphonie le 19 février 1923. Le programme comportait également le premier mouvement, "Die Jagd", de la suite pour orchestre *Scènes historiques II, Autrefois*, la *Valse chevaleresque* et la première exécution de deux petites suites pour orchestre à cordes (op. 98b et op. 100, source de la suite pour piano ci-dessus mentionnée). La critique n'accueillit pas cette symphonie avec un enthousiasme débordant, mais plutôt avec une gratitude modérée et réfléchie. Depuis lors, des descriptions des caractéristiques "pures et claires" et de l'atmosphère "sublime" de cette symphonie sont souvent liées à des remarques analytiques sur les techniques de contrepoint et de motifs et sur les harmonies modales (doriennes) de l'œuvre. Sibelius commenta ces points de vue à sa manière laconique:

Les gens écrivent et théorisent toute sorte de choses sur la Sixième Symphonie, mais ils ne voient pas que c'est avant tout un poème.

Symphonie no 7 en ut majeur, op. 105

Le fait que la Septième Symphonie ait été créée le 24 mars 1924, un peu plus d'un an après la Sixième, témoigne peut-être d'une période de travail intense dans la vie de Sibelius. Cette œuvre fut créée sous le titre *Fantasia sinfonica*, montrant une nouvelle conception de la forme symphonique chez Sibelius. L'idée d'une nouvelle "fantaisie symphonique" remplaçant la symphonie classique-romantique avec ses quatre mouvements traditionnels préoccupait le compositeur depuis une vingtaine d'années au moins et l'on peut penser que certaines de ses symphonies antérieures tendent vers un nouveau concept d'œuvre symphonique; par exemple, au printemps 1919, Sibelius envisagea de réviser sa Cinquième Symphonie en une œuvre en un seul mouvement et de lui donner le titre "Fantasia sinfonica I". Néanmoins, il serait exagéré de prétendre que la série des symphonies de Sibelius comporte une évolution linéaire ou orientée vers la *Fantasia sinfonica* en un seul mouvement.

Parmi les premières œuvres pour orchestre de Sibelius, *Chevauchée nocturne et levée du jour* fut créé en 1909 à Saint-Petersbourg et *Luonnotar* en 1913 au Three Choirs' Festival de Gloucester – Sibelius n'assista pas à ces

exécutions; en 1914, le compositeur dirigea la création des *Océanides* lors de sa visite triomphale au Festival de Norfolk, aux États-Unis. La Septième Symphonie est la seule symphonie de Sibelius à avoir été créée à l'étranger. La première exécution eut lieu à Stockholm, et avant la première finlandaise en avril 1927, pour la première fois sous son titre définitif, l'œuvre avait été jouée à Copenhague, Malmö et Göteborg. Même si la symphonie avait tout d'abord reçu un accueil favorable, la nouvelle conception symphonique et les nouvelles couleurs orchestrales de la *Fantasia sinfonica* / Septième Symphonie ne furent pas totalement appréciées de la critique en Suède, au Danemark ou en Finlande.

La Première Guerre mondiale avait perturbé les communications et les voyages internationaux et entraîné une forte réduction du nombre d'exécutions des œuvres de Sibelius hors de la Finlande; les revenus en provenance de l'étranger furent donc aussi sévèrement réduits. Après ces années difficiles, la Septième Symphonie aurait pu marquer un nouveau début pour une série de premières exécutions à l'étranger d'œuvres de Sibelius. En 1926, par exemple, la musique de scène de *La Tempête* comme le poème symphonique *Tapiola* furent donnés pour la première fois à l'étranger, à Copenhague et à New York respectivement (Sibelius ne dirigea toutefois ni l'une, ni l'autre de ces œuvres). Et,

il est bien connu que la première exécution la plus attendue hors de Finlande aurait été celle de la Huitième Symphonie.

La Huitième Symphonie et trois fragments tardifs

La Huitième Symphonie constitue à n'en pas douter l'énigme la plus palpitante de la carrière créatrice de Sibelius. Que lui est-il arrivé? A-t-il jamais terminé cette œuvre? A-t-il détruit intégralement les matériaux destinés à cette œuvre? Même aujourd'hui, nous n'avons pas de réponses définitives à ces questions. Nous savons seulement que Sibelius y travaillait au début des années 1930 et qu'il parla plus tard d'une "grande œuvre" à terminer, mais nous n'avons aucune certitude quant au destin de cette symphonie. Sibelius travaillant à une composition de l'envergure d'une symphonie, il dut certainement y avoir diverses esquisses et brouillons pour cette œuvre. Les matériaux manuscrits de ses trente dernières années qui nous sont parvenus sont assez fournis et révèlent qu'outre certaines œuvres tardives achevées et existantes, ainsi que des révisions et arrangements d'œuvres antérieures, Sibelius eut entre autres des projets d'œuvres vocales, qui ne se réalisèrent jamais. Après le milieu des années 1930, le tremblement de ses mains, qu'il avait déjà mentionné dans son journal dès le début des années 1920 et qui l'obligea à utiliser un crayon au lieu d'un stylo à la fin

des années 1930, rendit parfois son écriture très difficile à lire. Néanmoins, le nombre d'esquisses, preuves des tentatives de Sibelius pour écrire de la musique, est impressionnant. Le "silence d'Ainola" doit être considéré uniquement comme le fait qu'au cours des vingt-cinq à trente dernières années de sa vie, Sibelius n'apporta au public aucune nouvelle œuvre d'importance. Selon toute probabilité, il "ne cessa pas de composer"; son imagination créatrice était en éveil et il écrivit aussi de la musique. Cependant, il lui était manifestement trop difficile d'achever des œuvres longues, notamment parce que, comme on le sait, "une version au propre" n'était pas toujours, pour Sibelius, son dernier mot.

Les manuscrits tardifs ("tardifs" désignant les années 1930 – 1957) comprennent aussi quelques fragments pour orchestre, ainsi que des ébauches destinées à un usage orchestral, qui datent probablement des années 1930. La seule et unique page manuscrite HUL (abréviation de la Bibliothèque de l'Université d'Helsinki) 1326, p. 9, est un fragment de partition d'orchestre (copie au propre), comportant seulement cinq mesures. HUL 1325 est un brouillon de partition d'orchestre au crayon, trente-trois mesures, dont certaines parties sont rayées et, de temps à autre, d'une écriture très difficile à lire. HUL 1327, p. 2, est un brouillon, sur deux à quatre portées, cinquante-trois mesures, avec des références plus ou

moins complètes à l'instrumentation, comme "Cor.", "Fag.", "Ob." et "pizz.".

Comme nous n'avons pas la Huitième Symphonie, nous ne pouvons pas savoir si ces fragments appartenaient à l'origine à l'œuvre (planifiée). D'autre part, nous ne savons rien des autres projets de composition orchestrale des années 1930 ou des suivantes. Que ces trois fragments soient ou non apparentés à la symphonie, ils offrent un aperçu passionnant de l'imagination créatrice et de l'orientation stylistique de Sibelius à une époque où ses limites physiques – en plus du tremblement de ses mains et de sa vue diminuée – l'empêchèrent de coucher sur le papier ses riches visions et rêves musicaux.

© 2014 Timo Virtanen

Traduction: Marie-Stella Pâris

Largement reconnu comme l'un des meilleurs orchestres de Grande-Bretagne, le **BBC Philharmonic** s'est forgé une réputation internationale pour la qualité exceptionnelle de ses exécutions et pour l'investissement dont témoigne son ample répertoire. L'Orchestre a son propre studio, dernier cri, à Salford Quays, Greater Manchester où il enregistre pour BBC Radio 3 et pour Chandos. Offrant une saison annuelle au Bridgewater Hall de Manchester, le BBC Philharmonic se produit aussi dans le nord-ouest de l'Angleterre et aux BBC Proms, et

est régulièrement invité dans de grandes villes et à des festivals de renom dans le monde.

Juanjo Mena en est le chef principal, dirigeant une équipe remarquable. Gianandrea Noseda qui fut à la tête du BBC Philharmonic pendant près de dix ans est chef lauréat et le finnois John Storgårds est chef principal invité. Yan Pascal Tortelier et Vassily Sinaïsky sont chefs honoraires.

Par suite de l'intérêt qu'il porte aux répertoires nouveaux et audacieux, de nombreux grands compositeurs ont travaillé avec le BBC Philharmonic, notamment Berio, Penderecki, Tippett, Sir Harrison Birtwistle, Hans Werner Henze, Mark-Anthony Turnage and Unsuck Chin. Sir Peter Maxwell Davies devint le premier compositeur / chef du BBC Philharmonic en 1991 et James MacMillan lui succéda dix ans plus tard. L'autrichien H.K. Gruber occupe le poste actuellement. Le BBC Philharmonic est étroitement associé au Salford City Council qui lui permet de mener à bien un programme de formation communautaire et d'organiser des événements particuliers.

Premier chef invité du BBC Philharmonic, **John Storgårds** est également premier chef de l'Orchestre philharmonique d'Helsinki et directeur artistique de l'Orchestre de chambre de Laponie. Menant une double carrière de chef d'orchestre et de violoniste, il s'est fait connaître par sa capacité à inscrire dans

ses programmes de concert aussi bien des œuvres traditionnelles, que de la musique rare ou contemporaine. Comme chef invité, il se produit avec des orchestres tels l'Orchestre philharmonique d'Oslo, l'Orchestre symphonique du WDR de Cologne, le BBC Symphony Orchestra, le Scottish Chamber Orchestra, le Melbourne Symphony Orchestra et des orchestres américains importants à Cincinnati, St. Louis, Washington DC, Boston et Cleveland.

Ses interprétations d'œuvres de Sibelius et Nielsen sont particulièrement appréciées; en outre, son répertoire comprend toutes les symphonies de Beethoven, Brahms, Bruckner, Mozart, Schubert et Schumann. Son attachement à découvrir un répertoire nouveau ou inconnu a donné lieu à de nombreuses premières exécutions mondiales d'œuvres de Brett Dean, Kaija Saariaho, Per Nørgård, Korngold et même Sibelius, parmi

tant d'autres. Musicien de chambre présent dans les festivals, et non des moindres comme le festival annuel de l'Orchestre de Chambre Avanti! Sons d'été, il se produit souvent comme violoniste en soliste avec des orchestres internationaux. Sa vaste discographie, particulièrement intéressante sur le plan du répertoire, a fait l'objet de nombreuses distinctions avec plusieurs orchestres différents. Son enregistrement de la Deuxième Symphonie et du Concerto pour violon de Pëteris Vasks, où il joue en soliste, a reçu le prix du meilleur disque classique de l'année à Cannes en 2004 et son disque consacré à Rautavaara avec l'Orchestre philharmonique d'Helsinki a remporté un *Gramophone Award* en 2012. John Storgårds a étudié le violon, la composition et la direction d'orchestre à l'Académie Sibelius d'Helsinki, ainsi que le violon avec Chaim Taub en Israël. Il a reçu le Prix d'État finlandais de la musique en 2002.

Also available



The Film Music of Miklós Rózsa
CHAN 10806

Also available



Prokofiev
Piano Concertos Nos 1-5
CHAN 10802(2)

Also available



The Lark Ascending
CHAN 10796

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011

Executive producer Ralph Couzens

Recording producers Brian Pidgeon and Mike George

Sound engineer Stephen Rinker

Assistant engineer Mike Smith

Editors Jonathan Cooper and Rosanna Fish

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue MediaCity UK, Salford on 18 June 2013 (No. 1), 19–20 June 2013 (No. 2), 5 September 2012 (No. 3), 10 June 2013 (No. 4), 14 June 2013 (No. 5), 23 October 2012 (No. 6), 24 October 2012 (No. 7), 11 December 2013 (Three Late Fragments)

Front cover Photograph of John Storgårds © Marco Borggreve

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Amanda Dorr

© 2014 Chandos Records Ltd

© 2014 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK



Sussie Ahlburg

BBC Philharmonic at MediaCityUK

SIBELIUS: COMPLETE SYMPHONIES – BBC Philharmonic / Storgårds

CHANDOS
CHAN 10809(3)

CHANDOS DIGITAL

3-disc set CHAN 10809(3)

JEAN SIBELIUS (1865–1957)

COMPACT DISC ONE

- | | | |
|------|--|-------|
| 1-4 | Symphony No. 1, Op. 39
in E minor • in e-Moll • en mi mineur | 38:35 |
| 5-8 | Symphony No. 4, Op. 63
in A minor • in a-Moll • en la mineur | 34:49 |
| 9-11 | Three Late Fragments
Transcribed by Timo Virtanen | 2:48 |

TT 76:26

COMPACT DISC TWO

- | | | |
|-----|---|-------|
| 1-4 | Symphony No. 2, Op. 43
in D major • in D-Dur • en ré majeur | 45:46 |
| 5-7 | Symphony No. 5, Op. 82
in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur | 32:35 |

TT 78:36

COMPACT DISC THREE

- | | | |
|------|---|-------|
| 1-3 | Symphony No. 3, Op. 52
in C major • in C-Dur • en ut majeur | 28:58 |
| 4-7 | Symphony No. 6, Op. 104
in D minor • in d-Moll • en ré mineur | 28:12 |
| 8-11 | Symphony No. 7, Op. 105
in C major • in C-Dur • en ut majeur | 22:12 |

TT 79:45



The BBC word mark and logo are
trade marks of the British Broadcasting
Corporation and used under licence.
BBC Logo © 2011

BBC PHILHARMONIC
YURI TORCHINSKY LEADER
JOHN STORGÅRDS

SIBELIUS: COMPLETE SYMPHONIES – BBC Philharmonic / Storgårds

CHANDOS
CHAN 10809(3)