

ONDINE

ODE 1022-2

*Jean Sibelius* (1865–1957)

*Symphony No. 3 in C Major, Op. 52*

26:31

- |  |      |
|--|------|
| 1 Allegro moderato                     | 9:19 |
| 2 Andantino con moto, quasi allegretto | 9:18 |
| 3 Moderato – Allegro (ma non tanto)    | 7:53 |

© Lienau

*Paul Hindemith* (1895–1963)

*The Four Temperaments*

– theme and variations for piano and string orchestra

25:12

- |   |      |
|---|------|
| 4 Theme                                 | 5:38 |
| 5 1 <sup>st</sup> variation: Melancholy | 5:34 |
| 6 2 <sup>nd</sup> variation: Sanguine   | 5:02 |
| 7 3 <sup>rd</sup> variation: Phlegmatic | 4:05 |
| 8 4 <sup>th</sup> variation: Choleric   | 4:53 |

© Schott

[51:53]

*Helsinki Festival Orchestra*

*Olli Mustonen, piano & conductor*

Concertmasters: Tuomas Rousi (Sibelius), Jaakko Kuusisto (Hindemith)

*Sibelius Symphony No. 3*

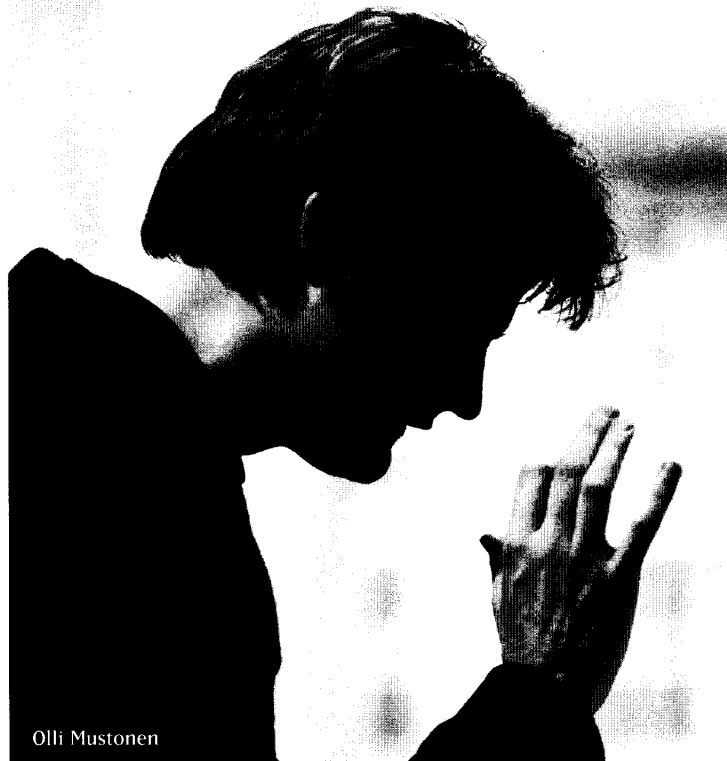
*Hindemith The Four Temperaments*

ONDINE



*Helsinki Festival Orchestra*

*Olli Mustonen, piano & conductor*



Olli Mustonen

► **Jean Sibelius** (1865–1957) consciously sought to distance himself from the National Romantic style after his Second Symphony. One sign of this was his move in 1904 to Ainola in Järvenpää, away from the bustle and intrigue of Helsinki, which “killed all the song in me”. Only in the forest or in a genuine metropolis could Sibelius nurture his creativity.

The *Third Symphony* was completed in London in 1907, according to the composer. The ideological distancing was more important than the physical: the *Third Symphony* is classical in form, almost in the spirit of Haydn, and – as a French critic wrote – “only God writes in C major these days”.

Having forsaken National Romanticism in the interests of purity of form, Sibelius began to reshape the structural principles of the symphony in a radical way. This process, during which much time, wine and cigars were consumed, rendered the *Third Symphony* an original creation that is much more sophisticated than it is usually given credit for; it points the way far into Sibelius’s late period.

The opening lays the groundwork: the rhythmic ostinato-like motif in the cellos revolves around the C major scale. The bright martial theme of the first movement (*Allegro moderato*) emerges from this. The wistful second subject introduces an unexpected turn, and soon the strings and wind are engaged in a lonely dialogue above the basses. The development section seems to become lost in a

fairy-tale forest overgrown with motif richness.

Sibelius’s rhythmic material produces new impulses all the time as the main subject jogs cheerfully onward; at times we hear the second subject singing over shaman’s drums, at other times the sun shines in a brilliant C major. Finally, a surprising pizzicato episode leads the journey to a solemn hymn motif which concludes the movement with rugged ceremony.

The slow movement (*Andantino con moto, quasi allegretto*) features a theme akin to a folk song, creeping in the twilight of the summer night. Sibelius’s variations showcase an austere simplified mood and Romantic nostalgia.

The finale is the most disconcerting creation in the *Symphony*; its telescopic structure foreshadows the *Fifth* and perhaps even the *Seventh Symphony*. It may well have derived from the concept of “distilling an idea out of chaos”, a remark which the composer made in connection with this work.

The scherzo-like initial section (*Moderato*) introduces short-lived spurts of music and rhythmic splinters in an inspired atmosphere. Musical natural selection runs its course, teasing out a hymn melody in the violas and cellos (*Allegro, ma non tanto*) and soon bringing in the full weight of the orchestra.

The hypnotic final culmination is given extra punch by the brass, which sound out over the string rhythms like powerful ancient horns. A counterpoint

of contrary motion brings the entire orchestra to a concluding effort, and the final chord rings out in a confident C major.

In 1933, **Paul Hindemith** (1895–1963) was offered a membership in the Reichsmusikkammer, a body founded by the Nazis, but towards the end of the decade Joseph Goebbels, head ideologist of the Party, held him up as an example of decadent music, *Entartete Musik*. Hindemith was forced to flee the country and finally settled in the United States.

En route to a safer place, Hindemith spent some time in Paris, where he planned to write the music for a dance work with Franco-Russian choreographer Leonid Myasin. Myasin drew the composer's attention to Pieter Brueghel's paintings depicting the classical temperaments. But then Hindemith saw Myasin's choreography for a *Tannhäuser* ballet which he considered "stupid", and that was the end of that collaboration.

However, he had already written music for Brueghel's rogues' gallery, and in the United States he fashioned this into a set of variations for piano and strings. The title, *The Four Temperaments*, reflects the personality typology of the paintings, which in turn go back to the doctrine of temperaments and bodily humours laid down by Hippocrates.

According to Hippocrates, the lively and balanced sanguine temperament is dominated by blood, whereas the slow and steady phlegmatic

temperament is dominated by phlegm, the mucus secreted by the brain. The negative and sensitive melancholy temperament is governed by black bile, produced by the spleen, and the quick and volatile choleric temperament is governed by yellow bile, produced by the liver. The Latin word *temperamentum* actually refers to the proper proportion of mixture.

At the opening, Hindemith presents three themes that will later be subjected to variation: a noble and suave string subject (*Moderato*), a quirky dialogue between piano and orchestra (*Allegro assai*) and a siciliano for solo violin accompanied with pizzicatos (*Moderato*).

These themes reappear in the variations always in the same order and usually identifiable. Hindemith seems to be saying that all the temperaments contain the same building blocks, although with different emotional and thus dramatic effects. The variation form also points out that no one temperament is better than the others: the music, as the human race, is a thing of diversity and plurality.

The variations focus on the unique characteristics and dynamics of the temperament. In the Melancholy variation (I), the first theme becomes a lament for solo violin and piano (*Langsam*), the second theme a ghostly dance for strings (*Presto*). The piano introduces a funeral march derived from the third

theme (*Langsamer Marsch*). The melancholy temperament is serious and profound, but also fickle and insecure.

The Sanguine variation (II) blends the themes into a brilliant waltz. This *joie de vivre* has its superficial glittery side, with an ironic undertone in the manner of Shostakovich. Sentimental and loving feelings bubble easily to the surface but recede just as rapidly. The variation concludes with a skilful gesture, a breezy *stretta*.

The Phlegmatic variation (III) is the most faithful to the original themes. The agreeable good nature of this temperament is evident in the chamber-music spirit of the variation and the numerous instrumental solos among which the piano casually strolls. There is much shilly-shallying and introducing of ideas, which takes a lot of time, but the piano part is at times very busy. After a number of misunderstandings, the variation concludes in concord.

The Choleric variation (IV, *Vivace – Appassionato – Maestoso*) is tempestuous and rhetorical, as one might expect. This temperament has a penchant for Beethovenian monumentalism, pathos and abrupt shifts in style, passing through a swinging pizzicato passage and a Romantic piano concerto section in turn.

The piano and orchestra seem to occupy different realms, and even in the culmination of the variation they propound different keys, only to finally

become reconciled in E major. The final passage concludes in C major, a balanced mind. Compared with Nielsen's Second Symphony, *The Four Temperaments*, Hindemith's depiction is more subtle and perhaps more multi-layered.

*Antti Häyrynen*

*Translation: Jaakko Mäntyjärvi*

**Olli Mustonen** has established himself as one of the most exciting pianists of his time. Born in Helsinki, he began his studies in piano, harpsichord and composition at the age of five. His first piano teacher was Ralf Gothöni and he subsequently studied piano with Eero Heinonen and composition with Einojuhani Rautavaara.

Mustonen has worked with many of the world's leading orchestras, including the Berlin Philharmonic, Chicago Symphony, Boston Symphony, Cleveland Orchestra, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, London Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Philharmonia Orchestra, New York Philharmonic and the Royal Concertgebouw; and with conductors including Ashkenazy, Barenboim, Berglund, Boulez, Chung, Dutoit, Eschenbach, Harnoncourt, Masur, Salonen, Saraste, Tennstedt, and Vegh. In recital, he frequently plays in the world's music capitals

6

including London, Vienna, Paris, Tokyo and Berlin, appears at leading festivals such as Ravinia and the Hollywood Bowl, and enjoys significant chamber collaborations with partners including Steven Isserlis, Pekka Kuusisto and Joshua Bell.

As for his activities as conductor, Mustonen works regularly with major Finnish symphony orchestras. He is also a founder and – since 2001 – the artistic director of the Helsinki Festival Orchestra, and will start as a conductor of the Tapiola Sinfonietta in 2003.

Mustonen is also known as a composer. A CD containing his works was released in 2001 by Ondine to critical acclaim (ODE 974-2). Olli Mustonen's recording catalogue is already broad and exceptionally distinguished. His release of Preludes by Shostakovich and Alkan received the Edison Award and Gramophone Award for the Best Instrumental Recording in 1992. At present, Olli Mustonen has a long-term recording agreement with Ondine Records as a pianist and conductor.

The **Helsinki Festival Orchestra** aims to act as a forum where the most talented members of the young generation of Finnish musicians, acclaimed both at home and abroad for their skills, can meet in an idealistic spirit to apply the finest traditions of chamber music to playing in an orchestra. United in

their aspirations, they have created an atmosphere in which the whole is greater than the sum of its parts: one of their primary goals is not only to give superb performances but also to capture the true joy of music-making and to give and receive mutual inspiration.

The core of the orchestra consists of its founding members: artistic director Olli Mustonen, violinists Jaakko Kuusisto, Pekka Kuusisto and Tuomas Rousi, violist Anna Kreetta Turunen, cellist Tomas Djupsjöbacka, clarinetist Tuulia Ylönen, oboist Sole Terästö, bassoonist Jaakko Luoma and cornist Tero Toivonen. The orchestra, whose aim is to meet a couple of times a year, made its public début at the Helsinki Festival in 2001.

► **Jean Sibelius** (1865–1957) suchte sich nach der 2. Symphonie bewusst von der in Skandinavien populären »Nationalromantik« zu lösen. Ein Zeichen hierfür war sein Umzug von Helsinki auf den Landsitz Ainola bei Järvenpää im Jahr 1904. »In mir erstarb«, wie er schilderte, aufgrund des Lärms und der Intrigen in der provinziellen finnischen Hauptstadt »jedes Lied«. Nur inmitten der Wälder oder in echten Großstädten konnte er schöpferisch tätig sein.

Die 3. Symphonie wurde laut Sibelius 1907 in London vollendet. Wichtiger als dieser Schlusspunkt war für ihn jedoch ihre »ideologische« Seite: das, was die Dritte äußerlich kennzeichnet, ist klassizistisch fast schon im Haydn'schen Sinne. Denn, wie ein französischer Kritiker bemerkte, »eigentlich schreibt heute ja nur noch Gott in C-Dur«.

Nachdem Sibelius die Nationalromantik zu Gunsten dieser Formstrenge verstoßen hatte, begann er damit, seine symphonischen Konstruktionsprinzipien radikal zu überarbeiten. Dieser Prozess, der viel Zeit und dazu viel Wein und Zigarren erforderte, machte die Dritte zu einer originären und ungeachtet ihres Rufs vielschichtigen Komposition. Mit ihr schlug er einen Weg ein, den er bis ins Spätwerk beibehalten hat.

Der Beginn der Dritten verrät, was bevorsteht: im ersten Satz (Allegro moderato) windet sich, von den Celli gespielt, ein rhythmisches Thema nach Art eines Ostinato um die C-Dur-Tonleiter, woraus dann ein liches Marschthema entspringt. Durch das

melancholische Seitenthema ändert sich nun die Richtung und bald führen Streicher und Bläser über den Bässen einen einsamen Dialog. Die anschließende Durchführung gleicht einem verwilderten, durch motivischen Reichtum zugewucherten Märchenwald.

Im ersten Satz liefert der thematische Vorrat an Rhythmen ständig neue Impulse. Derweil das Hauptthema langsam seinen Weg geht, scheint das Seitenthema zwischendurch zu singen, begleitet gleichsam von der Hexentrommel eines Schamanen oder einem strahlenden C-Dur. Am Schluss leitet eine überraschende Pizzicato-Episode der Streicher zu einem andächtigen Hymnen-Thema über, das diese Wanderung kennzeichnet und der abschließenden Replik des Orchesters eine trutzige Feierlichkeit verleiht.

Die Melodie des langsamen Satzes (Andantino con moto, quasi allegretto) – sie ist nach Art einer Volkweise komponiert – scheint im Licht einer hellen skandinavischen Sommernacht zu verschwimmen. Hier bieten Sibelius' Variationen sowohl einer reduzierten Schlichtheit als auch einer romantischen Nostalgie Raum.

Der erstaunlichste Einfall in der 3. Symphonie ist das Finale. Durch seine teleskopartige Struktur scheint es die 5. und sogar die 7. Symphonie vorwegzunehmen. Grundlage ist vielleicht eine »Verdichtung der Idee aus dem Chaos heraus«, wie Sibelius im Zusammenhang mit dieser Komposition gemeint hat.

In der scherzartigen Introduction (Moderato)

stieben kurzatmig Töne auf und rhythmisch sprühend auch »Splitter«, die sich allesamt in einem inspirierten Urzustand befinden. Der Entschluss für diesen musikalischen Charakterzug führt zum Ziel: anfangs verstohlen erhebt sich eine hymnische Melodie der Bratschen und Celli (Allegro, ma non tanto), die bald alle orchestralen Kräfte um sich versammelt.

Dieser schier hypnotische Schlussanstieg wird noch durch die im Hintergrund wirkenden Blechbläser verstärkt, die sich auf dem Höhepunkt gleich gewaltigen antiken Luren über die rhythmische Bewegung der Streicher schieben. Mittels einer kontrapunktischen Gegenbewegung werden alle Kräfte nochmals für einen Schlussanstieg eingesetzt, bis dann der letzte Akkord selbstsicher im C-Dur erklingt.

**Paul Hindemith** (1895–1963) wurde im Jahr 1933 die Mitgliedschaft in der von den Nationalsozialisten gegründeten Reichsmusikkammer angetragen. Einige Jahre später aber stellten seine Kompositionen für Propagandaminister Goebbels ein Paradebeispiel der dekadenten, »entarteten« Musik dar. Hindemith musste das Land verlassen und emigrierte auf Umwegen in die USA.

Auf dem mehrjährigen Weg in das sichere Land hielt er sich einige Zeit in Paris auf, wo er gemeinsam mit dem russisch-französischen Choreographen Leonid Mjasin ein Ballettwerk plante. Mjasin hatte ihn für Pieter Brueghels Gemälde begeistert, die anhand klassischer Charaktere entstanden waren.

Als Hindemith jedoch die Choreographie von Mjasin zum *Tannhäuser*-Ballett sah – die er als »dumm-bezeichnete –, begrub er die Pläne für eine gemeinsame Arbeit.

Auf der Grundlage von Brueghels Figurenpanoptikum entstand jedoch Musik, die Paul Hindemith später in den USA zum Thema mit vier Variationen für Klavier und Streichorchester zusammenfasste. Der Untertitel dieser Variationen, *Vier Temperamente*, bezieht sich auf die Figurentypologie in Brueghels Gemälden, welcher die von Hippokrates geschaffene Lehre von den Beziehungen zwischen verschiedenen Charakteren und den Körpersäften zu Grunde liegt.

Gemäß dieser Klassifizierung ist Blut der dominierende Körpersaft eines lebhaften, selbstbewussten Sanguinikers, während ein gemächlicher, versöhnlich gestimmter Phlegmatiker vom »Schleim«, den sein Gehirn ausschüttet, gesteuert wird. Ein zum Pessimismus neigender, empfindlicher Melancholiker wiederum wird von schwarzer Galle getrieben, die in der Milz entsteht, und der impulsive, hitzige Choliker bekommt gelbe, in der Leber produzierte Galle zu spüren. Das lateinische »temperamentum« bezeichnet folglich die richtige Mischung der einzelnen Stoffe.

Hindemith introduziert am Beginn seines Werks drei Themen, die er dann variiert: ein feierliches, formschönes Streicherthema (Moderato), den geschäftigen, launischen Dialog von Klavier und

Orchester (Allegro assai) und einen von der Sologeige vorgetragenen, von Pizzicati begleiteten Siciliano-Tanz (Moderato).

Die drei Themen durchwandern die Variationen in immer der gleichen Reihenfolge und sind üblicherweise auch als solche zu erkennen. Hindemith scheint vermitteln zu wollen, dass die Baustoffe aller Charaktere letztendlich gleich sind, deren emotionale, dramatische Wirkung auf die Umwelt indes recht verschieden. Die Variationsform mahnt gleichzeitig daran, dass kein Charaktertyp besser als der andere sein kann. Ein musikalisches Ganzes wie auch das menschliche Kollektiv können nur auf der Basis von Vielfalt und Verschiedenartigkeit existieren.

Gesondert betrachtet präsentieren die einzelnen Variationen Einzigartigkeit und Dynamik der unterschiedlichen Charaktere. In der melancholischen Variation (I) zeigt sich das erste Thema als Lamento (Langsam) von Sologeige und Klavier, während sich das zweite Thema als gespenstischer Tanz der Streicher abzeichnet (Presto). Das Klavier eröffnet einen aus dem dritten Thema geformten Trauermarsch (Langsamer Marsch), denn das Bild, das Hindemith vom Melancholiker zeichnet, ist das eines ernsten und tiefsinnigen, gleichzeitig aber auch schwankenden, unsicheren Menschen.

Die Variation des Sanguinikers (II) vermengt die Themen zu einem beeindruckenden Walzer. Die Lebensfreude des Sanguinikers besitzt eine ober-

flächlich brillante Seite, auf die Hindemith nach Art von Schostakowitsch einen ironischen Blick wirft. So stehen folglich wehmütige, liebevolle Gefühle alsbald im Vordergrund, tauchen aber auch bald wieder ab. Übrig bleibt zum Schluss eine beherrschte Geste, eine schwungvolle Stretta.

Der Phlegmatiker (Variation III) ist den musikalischen Themen am ehesten treu. Seine gut gemeinte Verständigungsbereitschaft wird aus dem kammermusikalischen Geist dieser Variation ersichtlich, aus ihren vielen Instrumentensoli, zwischen denen wie abwesend das Klavier wandelt. Zögerlich dahinströmend, verursacht durch viele Ansätze zu neuen Ideen, vergeht enorm viel Zeit. Indes zeigt sich der Klavierpart zwischenzeitlich recht rührig. Nach diversen »Missverständnissen« endet der Satz versöhnlich.

Die Variation des Cholikers (IV, Vivace – Apassionato – Maestoso) gibt sich, wie zu erwarten, stürmisch und rhetorisch. Der Choliker neigt zu einem Monumentalismus à la Beethoven, zu Wechseln zwischen Pathetik und Stilen, die sich ebenfalls abrupt ändern, nur um sich dann in einem swingenden Pizzicato und in Gefühlsaufwallungen ähnlich denen eines romantischen Klavierkonzerts wiederzufinden. Die ganze Zeit über hat es den Anschein, als bewegten sich Klavier und Orchester auf unterschiedlichen Wellenlängen und suchten selbst auf dem Höhepunkt des Satzes nach einem

schieben kurzzeitig Töne auf und rhythmisch sprühend auch -Splitter-, die sich allesamt in einem inspirierten Urzustand befinden. Der Entschluss für diesen musikalischen Charakterzug führt zum Ziel: anfangs verstohlen erhebt sich eine hymnische Melodie der Bratschen und Celli (Allegro, ma non tanto) die bald alle orchestralen Kräfte um sich versammelt.

Dieser schier hypnotische Schlussanstieg wird noch durch die im Hintergrund wirkenden Blechbläser verstärkt, die sich auf dem Höhepunkt gleich gewaltigen antiken Luren über die rhythmische Bewegung der Streicher schieben. Mittels einer kontrapunktischen Gegenbewegung werden alle Kräfte nochmals für einen Schlussanstieg eingesetzt, bis dann der letzte Akkord selbstsicher im C-Dur erklingt.

**Paul Hindemith** (1895–1963) wurde im Jahr 1933 die Mitgliedschaft in der von den Nationalsozialisten gegründeten Reichsmusikkammer angetragen. Einige Jahre später aber stellten seine Kompositionen für Propagandaminister Goebbels ein Paradebeispiel der dekadenten, »entarteten«-Musik dar. Hindemith musste das Land verlassen und emigrierte auf Umwegen in die USA.

Auf dem mehrjährigen Weg in das sichere Land hielt er sich einige Zeit in Paris auf, wo er gemeinsam mit dem russisch-französischen Choreographen Leonid Mjasin ein Ballettwerk plante. Mjasin hatte ihn für Pieter Brueghels Gemälde begeistert, die anhand klassischer Charaktere entstanden waren.

Als Hindemith jedoch die Choreographie von Mjasin zum *Tannhäuser*-Ballett sah – die er als »dumm-bezeichnete –, begrub er die Pläne für eine gemeinsame Arbeit.

Auf der Grundlage von Brueghels Figurenpanoptikum entstand jedoch Musik, die Paul Hindemith später in den USA zum Thema mit vier Variationen für Klavier und Streichorchester zusammenfasste. Der Untertitel dieser Variationen, *Vier Temperamente*, bezieht sich auf die Figurentypologie in Brueghels Gemälden, welcher die von Hippokrates geschaffene Lehre von den Beziehungen zwischen verschiedenen Charakteren und den Körpersäften zu Grunde liegt.

Gemäß dieser Klassifizierung ist Blut der dominierende Körpersaft eines lebhaften, selbstbewussten Sanguinikers, während ein gemächlicher, versöhnlich gestimmter Phlegmatiker vom »Schleim«, den sein Gehirn ausschüttet, gesteuert wird. Ein zum Pessimismus neigender, empfindlicher Melancholiker wiederum wird von schwarzer Galle getrieben, die in der Milz entsteht, und der impulsive, hitzige Choliker bekommt gelbe, in der Leber produzierte Galle zu spüren. Das lateinische »temperamentum« bezeichnet folglich die richtige Mischung der einzelnen Stoffe.

Hindemith introduziert am Beginn seines Werks drei Themen, die er dann variiert: ein feierliches, formschönes Streicherthema (Moderato), den geschäftigen, launischen Dialog von Klavier und

Orchester (Allegro assai) und einen von der Sologeige vorgetragenen, von Pizzicati begleiteten Siciliano-Tanz (Moderato).

Die drei Themen durchwandern die Variationen in immer der gleichen Reihenfolge und sind üblicherweise auch als solche zu erkennen. Hindemith scheint vermitteln zu wollen, dass die Baustoffe aller Charaktere letztendlich gleich sind, deren emotionale, dramatische Wirkung auf die Umwelt indes recht verschieden. Die Variationsform mahnt gleichzeitig daran, dass kein Charaktertyp besser als der andere sein kann. Ein musikalisches Ganzes wie auch das menschliche Kollektiv können nur auf der Basis von Vielfalt und Verschiedenartigkeit existieren.

Gesondert betrachtet präsentieren die einzelnen Variationen Einzigartigkeit und Dynamik der unterschiedlichen Charaktere. In der melancholischen Variation (I) zeigt sich das erste Thema als Lamento (Langsam) von Sologeige und Klavier, während sich das zweite Thema als gespenstischer Tanz der Streicher abzeichnet (Presto). Das Klavier eröffnet einen aus dem dritten Thema geformten Trauermarsch (Langsamer Marsch), denn das Bild, das Hindemith vom Melancholiker zeichnet, ist das eines ernsten und tiefsinnigen, gleichzeitig aber auch schwankenden, unsicheren Menschen.

Die Variation des Sanguinikers (II) vermengt die Themen zu einem beeindruckenden Walzer. Die Lebensfreude des Sanguinikers besitzt eine ober-

flächlich brillante Seite, auf die Hindemith nach Art von Schostakowitsch einen ironischen Blick wirft. So stehen folglich wehmütige, liebevolle Gefühle alsbald im Vordergrund, tauchen aber auch bald wieder ab. Übrig bleibt zum Schluss eine beherrschte Geste, eine schwingvolle Stretta.

Der Phlegmatiker (Variation III) ist den musikalischen Themen am ehesten treu. Seine gut gemeinte Verständigungsbereitschaft wird aus dem kammermusikalischen Geist dieser Variation ersichtlich, aus ihren vielen Instrumentensoli, zwischen denen wie abwesend das Klavier wandelt. Zögerlich dahinströmend, verursacht durch viele Ansätze zu neuen Ideen, vergeht enorm viel Zeit. Indes zeigt sich der Klavierpart zwischenzeitlich recht rührig. Nach diversen »Missverständnissen« endet der Satz versöhnlich.

Die Variation des Cholikers (IV, Vivace – Apassionato – Maestoso) gibt sich, wie zu erwarten, stürmisch und rhetorisch. Der Choliker neigt zu einem Monumentalismus à la Beethoven, zu Wechseln zwischen Pathetik und Stilen, die sich ebenfalls abrupt ändern, nur um sich dann in einem swingenden Pizzicato und in Gefühlsaufwallungen ähnlich denen eines romantischen Klavierkonzerts wiederzufinden. Die ganze Zeit über hat es den Anschein, als bewegten sich Klavier und Orchester auf unterschiedlichen Wellenlängen und suchten selbst auf dem Höhepunkt des Satzes nach einem

gemeinsamen Nenner für die verschiedenen Tonarten. Sie begegnen sich schließlich im E-Dur. Der Schlussanstieg wiederum endet auf C-Dur und in ausgeglichener Emotionalität. Verglichen mit Nielsens Symphonie *Vier Temperamente* (Nr. 2) ist Hindemiths Charakterbild insofern taktvoller, eventuell auch vielschichtiger.

*Antti Häyrynen*

*Übersetzung: Jürgen Schielke*

**Olli Mustonen** hat sich einen Namen als einer der aufregendsten Pianisten unserer Zeit gemacht. Er wurde 1967 in Helsinki geboren und begann im Alter von fünf Jahren mit dem Klavier- und Cembalospiele und auch zu komponieren. Sein erster Klavierlehrer war Ralf Gothöni, später studierte er bei Eero Heinonen (Klavier) und bei Einojuhani Rautavaara (Komposition).

Mustonen hat mit führenden Orchestern der Welt zusammengearbeitet, darunter solch bekannten Klangkörpern wie den Berliner Philharmonikern, dem Chicago Symphony, Boston Symphony und dem Cleveland Orchestra, dem Deutschen Sinfonie-Orchester Berlin, dem London Philharmonic, Los Angeles Philharmonic und Philadelphia Orchestra, dem Philharmonia Orchestra London, den New Yorker Philharmonikern und dem Royal

Concertgebouw, ferner mit berühmten Dirigenten wie Ashkenazy, Barenboim, Berglund, Boulez, Chung, Dutoit, Eschenbach, Harnoncourt, Masur, Salonen, Saraste, Tennstedt und Vegh. In den großen Musikmetropolen der Welt gibt er regelmäßig Solokonzerte, so in London, Wien, Paris, Tokio und Berlin, desgleichen auf bedeutenden Festspielen wie dem Ravinia-Festival und dem Hollywood Bowl. Mit Partnern wie Steven Isserlis, Pekka Kuusisto und Joshua Bell musiziert er in bemerkenswerten Kammermusikformationen.

Als Dirigent arbeitet Olli Mustonen regelmäßig mit den wichtigsten finnischen Sinfonieorchestern zusammen. Er ist Begründer und seit 2001 auch künstlerischer Leiter des Helsinki Festival Orchestra und wird ab 2003 das Kammerorchester Tapiola Sinfonietta dirigieren.

Mustonen ist dazu als Komponist bekannt. Eine CD mit seinen Werken wurde 2001 vom Label Ondine der Öffentlichkeit vorgestellt (ODE 974-2).

Das Verzeichnis von Mustonens Einspielungen als Pianist hat mittlerweile einen bemerkenswerten Umfang erreicht und ist von herausragender Qualität. Seine Aufnahme mit Präludien von Schostakowitsch und Alkan erhielt 1992 den Edison Award und wurde mit dem Gramophone Award für die beste Instrumental-CD ausgezeichnet. Gegenwärtig hat er bei Ondine einen langjährigen Plattenvertrag als Pianist und Dirigent.

Das **Helsinki Festival Orchestra** will ein Forum sein, auf dem die besten Musiker und Musikerinnen aus der international stark beachteten jungen finnischen Generation mit großem Idealismus die Tradition kammermusikalischen Musizierens pflegen. Konzentriert auf ein gemeinsames Ziel hinarbeitend entsteht so eine Atmosphäre, die weitaus eindrucksvoller als die bloße Summe ihrer Teile ist. Erklärter Zweck des Helsinki Festival Orchestra sind neben Konzerten mit Spitzenniveau die Freude am echten Musizieren und die inspirierende Interaktion.

Den Kern des Orchesters bilden seine Gründungsmitglieder: der künstlerische Leiter Olli Mustonen, die Geiger Jaakko Kuusisto, Pekka Kuusisto und Tuomas Rousi, die Bratschistin Anna Kreetta Turunen, der Cellist Tomas Djupsjöbacka, die Klarinetistin Tuulia Ylönen, die Oboistin Sole Terästö, der Fagottist Jaakko Luoma und der Hornist Tero Toivonen. Das Orchester ist bestrebt, zweimal jährlich zusammenzutreten. Der erste öffentliche Auftritt fand 2001 auf den Helsinki-Festwochen statt.

► Après sa deuxième symphonie **Jean Sibelius** (1865–1957) a voulu se débarrasser du style romantique national. Un des signes en fut le déménagement de Helsinki pour Ainola à Järvenpää, car dans l'animation et les intrigues de la capitale - tout le chant en moi est mort -. Il n'y avait que dans les forêts et dans les grandes métropoles qu'il pouvait garder sa créativité.

D'après le compositeur, la troisième symphonie a été achevée en 1907. Mais plus importante que la séparation géographique a été celle avec l'esthétique : les traits extérieurs de la troisième symphonie sont classiques presque dans un esprit voisin de celui de Haydn et – comme l'a écrit un critique français – « il n'y a que Dieu qui, aujourd'hui, peut écrire en ut majeur ».

Ayant abandonné le romantisme national au bénéfice de la pureté formelle Sibelius a commencé remettre en cause les principes de la forme symphonique. Ce processus qui a demandé beaucoup de temps, de vin et de cigares donne son originalité à la troisième symphonie, une œuvre originale et plus multidimensionnelle qu'on le croit et qui a ouvert la voie à son œuvre future.

Le début de l'œuvre annonce ce qui va venir : le sujet rythmique et quasi-ostinato des violoncelles tourne autour de la gamme d'ut majeur d'où ressort le motif de marche lumineux du premier mouvement (Allegro moderato). Un thème secondaire