

HALLÉ
SIBELIUS
SYMPHONY NO.2
THE OCEANIDES
POHJOLA'S DAUGHTER
SIR MARK ELDER



JEAN SIBELIUS (1865–1957)

1.	POHJOLA'S DAUGHTER, OP.49	13.13
2.	THE OCEANIDES, OP.73	10.23
	SYMPHONY NO.2 IN D, OP.43	
3.	<i>I Allegretto</i>	10.20
4.	<i>II Tempo andante, ma rubato</i>	14.35
5.	<i>III Vivacissimo –</i>	6.28
6.	<i>IV Finale: Allegro moderato</i>	15.21
	TOTAL TIMING	70.59

HALLÉ

MUSIC DIRECTOR SIR MARK ELDER CBE
LEADER LYN FLETCHER
WWW.HALLE.CO.UK

POHJOLA'S DAUGHTER

RECORDED 4 FEBRUARY 2007 IN THE BRIDGEWATER HALL,
MANCHESTER

PRODUCER ANDREW KEENER

ENGINEER SIMON EADON

ASSISTANT ENGINEER HUGH WALKER

EDITOR DAVE HINITT

THE OCEANIDES

RECORDED 2 AUGUST 2006

IN BBC STUDIO 7, MANCHESTER

PRODUCER ANDREW KEENER

ENGINEER SIMON EADON

ASSISTANT ENGINEER WILL BROWN

EDITOR DAVE HINITT

SYMPHONY NO.2

RECORDED LIVE IN THE BRIDGEWATER HALL

ON 19 AND 20 SEPTEMBER 2012

PRODUCER, BALANCE ENGINEER STEVE PORTNOI

ASSISTANT ENGINEERS

NIAL GAULT, DERMOTT GAULT & JEREMY OXLEY

EDITING AND MASTERING STEVE PORTNOI

CD HLL 7516

JEAN SIBELIUS
POHJOLA'S DAUGHTER
THE OCEANIDES
SYMPHONY NO.2 IN D

Like Richard Strauss, Sibelius was a master of the tone poem. But unlike Strauss he was cautious about attaching detailed, explicit stories. In his first great tone poem, *En Saga*, the programme is simply the title: A Saga. It is left to the listener to guess who the saga's hero might be, and the nature of his exploits – though there isn't much doubt that they end tragically. Sibelius's last orchestral work, *Tapiola*, is more concerned with evoking the many moods of a great Northern forest, and again the composer leaves listeners free to dream the forest into existence for themselves, without any verbal signposts. On the face of it, *Pohjola's Daughter*, dating from 1906, is different. The music does come with a story, authorised by Sibelius, and printed in verse in the score. It describes one of the adventures of Väinämöinen – the wizard-hero of the Finnish national epic, *Kalevala*. Travelling home from the dark country of Pohjola, Väinämöinen sees Pohjola's beautiful but cold-hearted daughter sitting at her spinning wheel on the arc of a rainbow. He falls in love with her, begging her to come down and join him. She agrees, but only if Väinämöinen can conjure a boat from her spindle. Väinämöinen summons all his powers but fails disastrously. Humiliated and furious, he leaps onto his sleigh and vanishes. Only then, the poem tells us, does he hold up his head again. A loser he may be, but not spiritually defeated.

The sombre opening of *Pohjola's Daughter*, with its gorgeous array of bass sonorities (deep horns, solo cello, bassoon, bass clarinet, contrabassoon), evokes 'the dark realm of Pohjola', from which Väinämöinen emerges on his sleigh as the tempo begins to quicken (driving repeated string figures and a splendid long tune begun by oboes). After a granite-like fanfare for full brass, Väinämöinen first sees Pohjola's daughter, illustrated in a sudden change to rippling harp and high violins (clearly the girl perched provocatively on the rainbow) with delicate phrases for oboe and cor anglais. Väinämöinen's struggles can be followed through to the catastrophic final climax. The only significant divergence from the poem is at the end. If Sibelius's Väinämöinen does lift up his head in pride again, we don't hear it. Instead the orchestral

texture gradually thins out until we are left with icy high violins, and a final low, almost inaudible sigh from cellos and basses.

Interestingly, Sibelius only decided on this story-line after he had begun writing the music. He had thought of calling the work simply 'A Hero's Life' but that would have invited comparison with Strauss's tone poem, *Ein Heldenleben*, written some eight years earlier. In any case, where Strauss's work ends with the hero victorious, happily dreaming of past triumphs, Sibelius ends with failure and disillusion. Perhaps Sibelius had a philosophical point in mind: that the idea of the romantic hero itself has failed. Whether or not one goes along with Sibelius's programme, *Pohjola's Daughter* is a compact, gripping experience, unique amongst Sibelius's works in its range of orchestral colour, and as graphic as any work that ever bore the designation 'tone poem'.

The Oceanides is one of Sibelius's most powerful and atmospheric tone poems, yet for some reason, it remains a rarity in the concert hall and also on CD. Perhaps it is the fact that a work lasting only 10 minutes or so requires substantial rehearsal time. Yet *The Oceanides* can make an impact out of all proportion to its length.

Sibelius composed the tone poem in 1914 to a commission from the wealthy American music patrons Carl Stoeckel and Ellen Battell-Stoeckel, for performance at the music festival at Norfolk, Connecticut. By the end of March he was able to send off a complete score to America. But soon he had begun work on a radically new version of the piece – effectively a complete recomposition based on some of the old ideas. Sibelius was still working on the revision during the voyage, and there were further corrections after he arrived in America. Whether it's true or not, it is hugely tempting to infer that the experience of the long journey across the Atlantic affected the character of the revision. Before the voyage, Sibelius had never experienced the full power of a vast ocean. The Baltic Sea, which he knew well, is virtually landlocked, tideless and, on the whole, relatively well-behaved. The conductor Osmo Vänskä, who conducted the premiere of the first version, has aptly described that piece as 'more like a large lake than a mighty ocean'. The revised version is a very different matter.

The Oceanides begins with a wonderful musical impression of slowly clearing mists (muted violins) above a swelling sea (two sets of timpani), from which the unmistakable cries of seabirds emerge on flutes. Harps and undulating strings – and, later, glockenspiel – present a calm, even sparkling surface, but there are suggestions of a powerful disturbance in the depths. Gradually the string writing becomes more agitated as elemental chord progressions mount slowly on brass and timpani. These lead to an immense climax, which breaks like a great wave; then we are left with more woodwind bird calls, and an uneasy stillness.

The Second Symphony – for a long time the most popular of Sibelius's seven numbered symphonies – sounds like a product of happy times. The biographies tell a different story. Early in 1901, before he began the symphony, Sibelius and his family had made a trip to Italy, eagerly visiting art galleries and churches where the composer enjoyed music by one of his lifelong heroes, the renaissance master Palestrina. At this time Sibelius planned to write a tone poem based on the legend of *Don Juan*. But his domestic situation was going through one of its frequent crises. At Rapallo his daughter contracted typhus, reminding Sibelius of the death of a daughter in the previous year.

Lack of funds added to the strain, as did news from home: the Russians were pressing ahead with their attempts at cultural colonisation of Finland; the country's very identity was in peril. Suddenly, Sibelius deserted his wife and family and disappeared to Rome. The fact that his marriage did not collapse altogether is a tribute to the single-minded devotion of his wife Aino, a woman for whom the term 'long suffering' might have been invented.

Out of all this, somehow, in 1901/02, came the Second Symphony (which received its UK premiere in Manchester in 1905, by the Hallé conducted by Hans Richter). Asked what attracted him most to the symphonic form, Sibelius cited the 'profound logic which created an inner connection between all the motifs'. The *Allegretto* first movement of the Second Symphony is the finest example of organic logic that Sibelius had created so far. In its opening bars, strings present a figure in pulsating triplets, which at its end rises three notes: F sharp–G–A.

That three-note motif is the seed from which almost everything in this movement derives. Turn it upside down and you have the answering theme on clarinets and oboes; run it downwards and then back up again, and you have the beginning of the forte tune on violins which emerges a little later; play it backwards and you have the basis of the woodwind's urgent second subject.

This process of transformation – intellectual and powerfully intuitive at the same time – gives the music an almost Beethovenian energy and allows Sibelius to build a thrilling climax at the beginning of the recapitulation. At the end of the movement the opening string figures return, rising as before, then falling to the tonic: F sharp–E–D. The effect of a full close is as inevitable and satisfying as a mathematical QED. The miracle is that this music is so full of life – nowhere more so than at the central climax, with its exhilarating, heroic brass fanfares.

Ideas for Sibelius's projected work on the *Don Juan* myth eventually found their way into the slow movement of the Second Symphony. Some words that he jotted down for the opening of the tone poem fit very neatly with the musical events of the first section of the second movement: 'Sitting in the twilight in my castle. A stranger comes in. I ask him more than once who he is. Finally he strikes up a song. Then Don Juan knows who he is – Death.' Twilight, ghostly footsteps on pizzicato cellos and double basses, a sombre bassoon tune (Death's song), anxious repeated questionings, a crescendo, then the revelation of 'Death' on full brass, *fff* – it's all there if you wish to hear it. But the theme that follows, a warm major-key melody for strings, marked *ppp*, has a very different label in Sibelius's sketches: 'Christus'. Sibelius never mentioned a programme for this movement – symphonies were symphonies, not tone poems. But it is possible to hear this music as a battle for the soul of Don Juan between Life/Christus and Death. If so, as shrill woodwind and brass rage impotently against the dying of the light in the bleak coda, there can be little doubt that it is ultimately Death who wins. But not for long.

The third movement *scherzo* erupts into life. Twice the slower, more melancholy Trio interrupts its lightning-speed dance. After the second interruption by the oboe's chant-like tune the mood grows more turbulent. The first movement's three-note germinal motif returns, rising sequentially in tearing string figures. Then, at the height of a massive *crescendo*, the *Finale*

theme emerges – a version of the three-note seed motif – in full splendour on strings, the brass responding with heroic fanfares. (Finnish nationalists were so stirred by the tune that they interpreted it as a political statement portraying the Finns' resistance to Russian imperialism. The symphony soon acquired a nickname, 'Liberation', but there is no evidence Sibelius ever conceived it in those terms.) A lamenting second theme (woodwind over ominously murmuring string figures) was apparently composed in memory of Sibelius's sister-in-law, who had committed suicide. At the end of the symphony the three-note motif returns, radiantly, on trumpets – only now it rises another step: D–E–F sharp–G. A new theme is born from the old. It is difficult to think of another 20th-century symphony with such an unequivocally positive ending.

© Stephen Johnson 2013

JEAN SIBELIUS
LA FILLE DE POHJOLA
LES OCÉANIDE
SYMPHONIE N° 2 EN RÉ

A l'instar de Richard Strauss, Sibelius était un maître des poèmes symphoniques. Mais contrairement à Strauss, il prenait soin de leur attribuer des récits détaillés et explicites. Dans son premier grand poème symphonique, *En Saga*, le programme est tout simplement le titre: *Une Saga*. A charge pour l'auditeur de deviner qui peut être le héros de cette saga, et quelle peut être la nature de ses exploits – même s'il ne fait guère de doute que ceux-ci s'achèvent de manière tragique. La dernière œuvre orchestrale de Sibelius, *Tapiola*, se soucie plus d'évoquer les nombreuses atmosphères d'une vaste forêt norvégienne, et là encore le compositeur ne balise pas du tout le chemin, laissant ses auditeurs libres de prêter vie à cette forêt avec leurs propres rêves.

A première vue, *La fille de Pohjola*, qui date de 1906, est différent. La musique est bien accompagnée d'un récit, autorisé par Sibelius et imprimé en vers dans la partition. Il retrace l'une des aventures de Väinämöinen – le héros-magicien de *Kalevala*, l'épopée nationale finlandaise. Rentrant chez lui après un voyage dans la sombre contrée de Pohjola, Väinämöinen voit la fille de Pohjola, belle créature au cœur de glace, assise à son rouet sur un arc-en-ciel. Il tombe amoureux d'elle, la suppliant de descendre pour le rejoindre. Elle accepte, mais seulement à la condition que Väinämöinen transforme son fuseau en bateau. Väinämöinen conjugue tous ses pouvoirs, mais échoue lamentablement. Humilié et furieux, il saute sur son traîneau et disparaît. Ce n'est qu'alors, nous dit le poème, qu'il relève fièrement la tête. Il a peut-être perdu, mais son esprit demeure invaincu.

La sombre ouverture de *La fille de Pohjola*, avec son somptueux déploiement de sonorités de cuivres (cors graves, violoncelle seul, clarinette de basset, contrebasson), évoque 'le sinistre royaume de Pohjola', duquel Väinämöinen émerge sur son traîneau tandis que le tempo commence à accélérer (des dessins lancinants et répétés des cordes et une longue et magnifique mélodie initiée par les hautbois). Après une fanfare pour cuivres au complet qui a quelque chose de granitique, Väinämöinen voit une première fois la fille de

Pohjola, dépeinte par un soudain changement à la harpe ondulante et aux violons aigus (de toute évidence, il s'agit de la jeune fille, perchée de façon aguichante sur l'arc-en-ciel) avec de délicates phrases pour le hautbois et le cor anglais. On peut suivre les efforts de Väinämöinen jusqu'au catastrophique apogée final. Le seul passage où la musique et le poème divergent de manière significative est la conclusion : si le Väinämöinen de Sibelius relève effectivement la tête avec une fierté retrouvée, nous ne l'entendons pas. Au lieu de quoi, la texture orchestrale s'amenuise peu à peu jusqu'à ce qu'il ne nous reste que le son glacial des violons aigus et un dernier soupir, si bas qu'il est presque inaudible, des violoncelles et des contrebasses.

Il est intéressant de noter que Sibelius ne se décida pour ce récit qu'après avoir commencé d'en écrire la musique. Il avait songé à donner à son ouvrage le simple titre de 'Une vie de héros', mais cela aurait suscité la comparaison avec le poème symphonique de Strauss *Ein Heldenleben*, écrit quelque huit années plus tôt. Quoi qu'il en soit, là où l'œuvre de Strauss s'achève sur la victoire de son héros, rêvant béatement de triomphes passés, celle de Sibelius se conclut par l'échec et la désillusion. Peut-être Sibelius avait-il un argument philosophique à l'esprit : le fait que l'idée même du héros romantique était parvenue à une impasse. Qu'il corresponde ou non au programme de Sibelius, *La fille de Pohjola* est une expérience dense et prenante, unique parmi les œuvres du compositeur de par la palette de ses coloris orchestraux, et aussi illustrative que n'importe quel ouvrage ayant jamais été taxé de 'poème symphonique'.

Les Océanides est l'un des poèmes symphoniques les plus puissants et évocateurs de Sibelius, et pourtant, pour une raison ou une autre, il demeure une rareté au concert et même en CD. Peut-être est-ce dû au fait que cet ouvrage qui ne dure que dix minutes environ requiert des répétitions substantielles. Toutefois, *Les Océanides* peuvent avoir un impact allant bien au-delà de ses modestes proportions.

Sibelius composa ce poème symphonique en 1914 pour honorer une commande des riches mécènes américains Carl Stoeckel et Ellen Battell-Stoeckel ; il devait être joué dans le cadre du festival de musique de Norfolk, dans le Connecticut. Dès la fin du mois de mars, il put envoyer une partition complète aux USA. Mais il ne tarda pas à reprendre le travail sur une

version radicalement nouvelle de l'ouvrage – en fait une totale recomposition inspirée par quelques-unes des anciennes idées. Sibelius travaillait encore à la révision en traversant l'océan et il apporta de nouvelles corrections une fois qu'il fut arrivé en Amérique. Que cela soit vrai ou pas, il est fort tentant de supposer que l'expérience de la longue traversée de l'Atlantique affecta le caractère de la révision. Avant ce voyage, Sibelius n'avait jamais vraiment perçu toute la puissance d'un vaste océan. La mer Baltique, qu'il connaissait bien, est pratiquement close par les terres, sans marées, et dans l'ensemble, relativement inoffensive. Le chef d'orchestre Osmo Vänskä, qui dirigea la création de la première version, a bien su décrire le morceau comme 'tenant plus d'un grand lac que d'un vaste océan'. La version révisée, interprétée ici, appartient à un tout autre registre.

Les Océanides débutent par une merveilleuse description musicale de brumes qui se dissipent petit à petit (violons avec sourdine) au-dessus d'une mer qui enfle (deux jeux de timbales), avec le cri aisément reconnaissable des mouettes qui se fait jour aux flûtes. Des harpes et des cordes ondulantes – et ensuite un glockenspiel – présentent une surface paisible, voire miroitante, mais on est conscient de puissants remous dans les profondeurs. Peu à peu, l'écriture pour cordes se fait plus agitée tandis que des progressions d'accords élémentaires s'élèvent lentement aux cuivres et aux timbales. Ceux-ci mènent à un immense apogée, qui se brise comme une énorme vague ; puis nous retrouvons de nouveaux cris d'oiseaux aux bois, et un calme incertain.

La Deuxième Symphonie – qui fut pendant longtemps la plus populaire des sept symphonies répertoriées de Sibelius – donne l'impression de provenir d'une période bien plus heureuse, et pourtant les biographies contredisent complètement cette impression. Au début de l'année 1901, avant d'avoir entrepris sa symphonie, Sibelius avait fait un voyage en Italie avec sa famille, visitant avec enthousiasme les musées et les églises, où il put se régaler de la musique de son héros de toujours, le maître de la Renaissance Palestrina. A cette époque, Sibelius projetait d'écrire un poème symphonique inspiré du mythe de *Don Juan*. Mais il traversait l'une de ses fréquentes crises domestiques. A Rapallo sa fille contracta le typhus, lui rappelant le décès d'une autre de ses filles l'année précédente.

Le manque de subsides aggravait la situation, tout comme les nouvelles qui

leur parvenaient de leur pays : les Russes poursuivaient leur tentative de colonisation culturelle de la Finlande ; c'était l'identité même de leur patrie qui était en péril. Soudain, Sibelius abandonna femme et enfants et disparut à Rome. Le fait que son couple n'en ait pas été brisé net est un tribut au dévouement obsessionnel de son épouse Aino, femme dont il semble qu'elle était née pour souffrir sans répit.

De tout cela, on ne sait comment, naquit en 1901-02 la Deuxième Symphonie (dont la création britannique à Manchester en 1905 fut donnée par le Hallé sous la direction de Hans Richter). Quand on lui demanda ce qui le séduisait le plus dans la forme symphonique, Sibelius cita la 'logique profonde qui crée un lien interne entre tous les motifs'. Le premier mouvement *Allegretto* de la Deuxième Symphonie est le plus bel exemple de logique organique créé par Sibelius jusqu'alors. Dans ses mesures initiales, les cordes présentent un dessin de triolets lancinants, qui en se concluant s'élève de trois notes : fa dièse-sol-la. Ce motif de trois notes est le germe duquel découlent presque tous les éléments de ce mouvement. Retournez-le, et vous obtenez le thème de réponse des clarinettes et des hautbois ; faites-le descendre et remonter, et vous trouvez le début de la mélodie forte des violons qui se fait jour un peu plus loin ; jouez-le à l'envers et vous avez la base de l'impérieux second sujet des bois.

Ce processus de transformation – à la fois intellectuel et puissamment intuitif – confère à la musique une énergie presque beethovénienne et permet à Sibelius d'échafauder un saisissant apogée au début de la récapitulation. A la fin du mouvement, les dessins de cordes initiaux reviennent, s'élevant comme auparavant, puis retombant vers la tonique : fa dièse-mi-ré. L'effet de complète conclusion est aussi inévitable et satisfaisant qu'un CQFD mathématique. Ce qui est miraculeux, c'est que ces pages débordent de vie – et en particulier au moment de l'apogée central, avec ses fanfares de cuivres électrisantes et héroïques.

Les idées de Sibelius destinées à son projet sur le mythe de *Don Juan* finirent par s'intégrer au mouvement lent de la Deuxième Symphonie. Quelques mots qu'il nota pour l'ouverture du poème symphonique correspondent très précisément aux événements musicaux de la première section du second mouvement : « Assis dans mon château au crépuscule. Un inconnu entre. Je

lui demande plus d'une fois qui il est. Il finit par entonner une chanson. Alors Don Juan comprend de qui il s'agit – c'est la mort. »

Le crépuscule, des pas spectraux aux violoncelles et aux contrebasses pizzicato, une sombre mélodie de basson (la chanson de la mort), des questions anxieusement réitérées, un crescendo, puis la révélation de 'la mort' aux cuivres au complet, *fff* – tout est là pour qui veut l'entendre. Mais le thème qui suit, une chaleureuse mélodie en majeur pour les cordes, marquée *ppp*, est étiquetée très différemment dans les esquisses de Sibelius : 'Christus'. Sibelius n'évoqua jamais de programme pour ce mouvement – les symphonies étaient des symphonies, pas des poèmes symphoniques. Mais il est possible d'entendre ces pages comme un combat pour l'âme de Don Juan entre la vie/ le Christ et la mort. Si tel est le cas, tandis que les bois et les cuivres perçants fulminent vainement contre l'extinction de la lumière dans la sinistre coda, il est assez évident qu'en fin de compte, c'est la mort qui l'emporte. Mais pas pour longtemps.

Le troisième mouvement, un scherzo, prend vie d'un seul coup. Par deux fois, le Trio, plus lent, plus mélancolique, vient interrompre sa danse vive comme l'éclair. Après la seconde interruption par la mélodie que psalmodie le hautbois, son caractère se fait plus turbulent. Le motif-germe de trois notes du premier mouvement refait son apparition, s'élevant par séquences sur le déchirement des dessins de cordes. Puis, au faite d'un *crescendo* massif, le thème du *Finale* surgit – nouvelle version du motif-germe de trois notes – dans toute sa splendeur aux cordes, les cuivres lui répondant par des fanfares héroïques. (Les nationalistes finnois furent si galvanisés par cette mélodie qu'ils l'interprétèrent comme une assertion politique dépeignant la résistance des Finlandais face à l'impérialisme russe. La symphonie ne tarda pas à acquérir un surnom, 'Libération', mais rien ne prouve que Sibelius l'ait jamais conçue en ces termes.) Un second thème éploré (les bois par-dessus des dessins de cordes aux murmures menaçants) fut apparemment composé en mémoire de la belle-sœur de Sibelius, qui s'était suicidée. A la fin de la symphonie, le motif de trois notes reparaît aux trompettes, radieux – mais cette fois il progresse d'un cran : ré–mi–fa dièse–sol. Un nouveau thème est né de l'ancien. Il est difficile de songer à une autre symphonie du XX^e siècle présentant une conclusion aussi résolument positive.

JEAN SIBELIUS
DIE OKEANIDEN
POHJOLAS TOCHTER
SINFONIE NR. 2 IN D-DUR

Wie Richard Strauss war auch Sibelius ein Meister der Tondichtung. Doch im Gegensatz zu Strauss versah er sie nur ungern mit detaillierten, explizit ausgeführten Programmen. In seiner ersten großen Tondichtung *En Saga* besteht das Programm lediglich aus dem Titel: *Eine Sage*. Es bleibt dem Hörer überlassen, zu erraten, wer der Held der Sage sein könnte und welche Taten er vollbringt – auch wenn kaum ein Zweifel daran besteht, dass sie tragisch ausgehen. Sibelius' letztes Orchesterwerk Tapiola ist eher darauf bedacht, die vielen verschiedenen Stimmungen der großen nordischen Wälder heraufzubeschwören, und wiederum überlässt es der Komponist dem Hörer, sich die Wälder ohne verbale Anhaltspunkte selbst zu erträumen.

Auf den ersten Blick wirkt *Pohjolas Tochter* von 1906 ganz anders. Der Musik ist eine von Sibelius autorisierte und in der Partitur in Versform abgedruckte Schilderung beigegeben. Sie beschreibt eines der Abenteuer von Väinämöinen, dem Zauberer und Helden des finnischen Nationalepos Kalevala. Auf der Heimreise aus dem finsternen Reich des Pohjola erblickt Väinämöinen Pohjolas schöne, aber kaltherzige Tochter, wie sie auf einem Regenbogen am Spinnrad sitzt. Er verliebt sich in sie und bittet sie, herabzusteigen und sich zu ihm zu gesellen. Sie willigt ein, aber nur unter der Bedingung, dass Väinämöinens Zauber ihre Spindel in ein Boot verwandeln kann. Väinämöinen bietet alle seine Kräfte auf, scheitert aber vollkommen. Erniedrigt und voll Wut springt er in seinen Schlitten und verschwindet. Erst dann, teilt das Gedicht uns mit, muss er sich nicht mehr schämen. Er mag zwar versagt haben, aber im Innersten bleibt er unbesiegt.

Der düstere Anfang von Pohjolas Tochter mit dem wunderbaren Spektrum an Bassklängen (tiefe Hörner, Solocello, Fagott, Bassklarinette, Kontrafagott) beschwört das "finstere Reich des Pohjola" herauf, aus dem Väinämöinen auf seinem Schlitten hervorkommt, und das Tempo wird nun beschleunigt (mit treibenden, wiederholten Streicherfiguren und einer großartigen langen Melodie, die auf den Oboen einsetzt). Nach einer felsenfesten Fanfare des

gesamten Blechs erblickt Väinämöinen erstmals Pohjolas Tochter, dargestellt durch einen unvermittelten Wechsel zu plätschernder Harfe und hohen Geigen (eindeutig zur Kennzeichnung des Mädchens gedacht, das provozierend auf einem Regenbogen sitzt), mit zarten Phrasen für Oboe und Englischhorn. Väinämöinens Mühen lassen sich bis hin zum katastrophalen abschließenden Höhepunkt verfolgen. Die einzige bedeutsame Abweichung vom Gedicht betrifft den Schluss. sollte Sibelius' Väinämöinen tatsächlich seinen Stolz wiedererlangen, ist das jedenfalls nicht zu hören. Stattdessen wird die Orchestertextur allmählich ausgedünnt, bis nur eisige hohe Geigen und ein letztes tiefes, fast unhörbares Seufzen der Celli und Bässe übrig bleiben. Interessanterweise entschied sich Sibelius für diese Fabel erst, nachdem er mit der Arbeit an der Musik begonnen hatte. Er hatte sich überlegt, das Werk schlicht "Ein Heldenleben" zu nennen, aber das hätte zu Vergleichen mit Richard Strauss' acht Jahre zuvor entstandener, gleichnamiger Tondichtung geführt. Und überhaupt endet die Komposition von Strauss mit dem siegreichen Helden, der froh von vergangenen Triumphen träumt, während Sibelius sein Werk in Versagen und Ernüchterung beschließt. Vielleicht hatte Sibelius eine philosophische Aussage im Sinn, dass nämlich die Vorstellung vom romantischen Helden insgesamt gescheitert ist. Ob man nun dem Programm von Sibelius folgen will oder nicht, jedenfalls ist Pohjolas Tochter ein kompaktes, packendes Erlebnis, in seiner Vielfalt von Orchesterfarben einzigartig im Schaffen des Komponisten und so anschaulich wie nur irgendein Werk, das je den Titel "Tondichtung" trug.

Die Okeaniden ist eine von Sibelius' eindringlichsten und stimmungsvollsten Tondichtungen, doch aus irgendeinem Grund ist sie weder im Konzertsaal noch auf Tonträger oft zu hören. Womöglich hat es damit zu tun, dass für ein Werk von nur etwa zehn Minuten Dauer erhebliche Probenzeit angesetzt werden muss. Doch *Die Okeaniden* kann eine Wirkung entfalten, die in keinem Verhältnis zur Dauer des Stücks steht.

Sibelius schrieb die Tondichtung 1914 im Auftrag der reichen amerikanischen Musikmäzene Carl Stoeckel und Ellen Battell-Stoeckel zur Aufführung bei den Musikfestspielen von Norfolk im US-Bundesstaat Connecticut. Ende März konnte er schon eine Dirigierpartitur nach Amerika schicken. Aber bald

darauf begann er mit der Arbeit an einer radikal neuen Fassung des Stücks – effektiv eine vollständige Neukomposition auf der Grundlage einiger der alten Ideen. Sibelius arbeitete noch während der Überfahrt an der Umarbeitung, und nach der Ankunft in Amerika folgten weitere Korrekturen. Ob es nun den Tatsachen entspricht oder nicht, jedenfalls ist es ausgesprochen verlockend, sich vorzustellen, dass die Erfahrung der langen Schiffsreise über den Atlantik sich auf den Charakter der Bearbeitung ausgewirkt haben könnte. Vor dieser Reise hatte Sibelius noch nie die ganze Macht eines riesigen Ozeans erfahren. Die Ostsee, die er gut kannte, ist fast ganz von Land umschlossen, im Wesentlichen gezeitenlos und verhält sich im Großen und Ganzen recht manierlich. Der Dirigent Osmo Vänskä, der die Uraufführung der ersten Fassung leitete, hat jenes Stück treffend als “eher einem großen See als einem mächtigen Ozean gleich” beschrieben. Mit der vorliegenden revidierten Fassung verhält es sich ganz anders.

Die Okeaniden beginnt mit einer wunderbaren musikalischen Beschwörung langsam verwehenden Nebels (gedämpfte Geigen) über einer anschwellenden See (zwei Satz Pauken), aus der auf den Flöten die unverwechselbaren Schreie der Seevögel hervorstechen. Harfen und wogende Streicher – später auch Glockenspiel – präsentieren eine ruhige, sogar glitzernde Oberfläche, doch in den Tiefen deutet sich ein machtvoller Aufruhr an. Mit der Zeit wird die Streicherführung erregter, und elementare Akkordfolgen treten langsam im Blech und den Pauken hervor. Diese führen zu einem immensen Höhepunkt, der wie eine riesige Welle hereinbricht; wir werden mit weiteren Vogelschreien und einer unbehaglichen Stille zurückgelassen.

Die Zweite Sinfonie – lange die populärste der sieben nummerierten Sinfonien, die Sibelius schrieb – klingt wie ein Werk aus besseren Zeiten. Die Biographien erzählen eine andere Geschichte. Anfang 1901, ehe Sibelius mit der Arbeit an der Sinfonie begann, hatte er mit seiner Familie eine Reise nach Italien unternommen, wo sie eifrig Gemäldegalerien besuchten, außerdem Kirchen, in denen der Komponist Musik des Renaissancemeisters Palestrina genoss, den er sein Leben lang bewunderte. Um diese Zeit plante Sibelius eine Tondichtung auf der Grundlage der Legende des Don Juan. Aber seine familiären Angelegenheiten durchliefen damals eine ihrer häufigen Krisen. In

Rapallo infizierte sich seine Tochter mit Typhus, was ihn an den Tod einer anderen Tochter im vorhergehenden Jahr denken ließ.

Geldmangel trug zu den Belastungen bei, ebenso wie Nachrichten aus der Heimat: Die Russen forcierten ihre Bemühungen um die kulturelle Kolonisierung Finnlands; die gesamte Identität des Landes war gefährdet. Unvermittelt verließ Sibelius Frau und Familie, um nach Rom zu verschwinden. Dass seine Ehe nicht völlig scheiterte, ist der unbeirrbaren Hingabe seiner Frau Aino zu verdanken, auf die der Begriff “leidgeprüft” eigens gemünzt sein könnte. Aus dieser Situation heraus entstand irgendwie 1901/1902 die Zweite Sinfonie (die ihre britische Erstaufführung 1905 in Manchester erlebte, gespielt vom Hallé unter der Leitung von Hans Richter). Auf die Frage, was ihn an der sinfonischen Form am meisten interessierte, nannte Sibelius die “profunde Logik, die eine innere Verbindung zwischen allen Motiven schuf”. Der Allegretto bezeichnete Kopfsatz der Zweiten Sinfonie ist das beste Beispiel organisch gewachsener Logik im Schaffen von Sibelius bis zu jenem Zeitpunkt. In den einleitenden Takten stellen Streicher eine Figur in pulsierenden Triolen vor, die am Ende um drei Töne ansteigt: Fis–G–A.

Dieses dreitönige Motiv ist das Saatkorn, aus dem in diesem Satz fast alles abgeleitet ist. Aus seiner Umkehrung entsteht das Antwortthema der Klarinetten und Oboen; abwärts und dann wieder aufwärts geführt, ergibt sich daraus der Anfang der forte gespielten Geigenmelodie, die wenig später auftaucht; rückwärts wird es zur Grundlage des eindringlichen Nebenthemas der Holzbläser.

Dieser Transformationsprozess – zugleich intellektuell und ausgesprochen intuitiv – verleiht der Musik eine beinahe Beethovensche Energie und gestattet Sibelius den Aufbau eines packenden Höhepunkts zu Beginn der Reprise. Am Schluss des Satzes kehren die einleitenden Streicherfiguren zurück – erst steigen sie auf wie zuvor, dann fallen sie zur Tonika hin ab: Fis–E–D. Der Effekt des Ganzschlusses ist so unvermeidlich und befriedigend wie ein mathematischer Beweis. Das Wunderbare daran ist, dass diese Musik so lebendig wirkt – insbesondere am zentralen Höhepunkt mit seinen erhebenden, heroischen Blechfanfaren.

Ideen zu Sibelius' vorgesehenem Werk über den Don-Juan-Mythos fanden schließlich Eingang in den langsamen Satz der Zweiten Sinfonie. Einige Anmerkungen, die er für die Einleitung der Tondichtung notiert hatte, passen ausgesprochen gut zu den musikalischen Ereignissen im ersten Abschnitt des zweiten Satzes: "Sitze im Zwielficht auf meiner Burg. Ein Fremder tritt ein. Ich frage ihn mehrmals, wer er ist. Endlich setzt er zu einem Lied an. Da weiß Don Juan, wer es ist – der Tod."

Zwielficht, gespenstische Schritte in den pizzicato geführten Celli und Kontrabässen, eine düstere Fagottmelodie (das Lied des Todes), ängstlich wiederholte Fragen, ein Crescendo, dann die Offenbarung des "Todes" im vollen Blech, fff – all das ist vorhanden, wenn man hinzuhören bereit ist. Doch das folgende Thema, eine warme Dur-Melodie der Streicher mit der Angabe ppp, trägt in Sibelius' Entwürfen einen ganz anderen Titel: "Christus". Sibelius hat für diesen Satz nie ein Programm erwähnt – Sinfonien waren schließlich Sinfonien, keine Tondichtungen. Aber man kann diese Musik als Kampf zwischen Leben/Christus und Tod um die Seele des Don Juan begreifen. Wenn dem so ist, lässt das schrille, ohnmächtige Wüten der Bläser gegen das Ersterben des Lichts in der finsternen Coda wenig Zweifel daran, dass der Tod am Schluss den Sieg davonträgt. Aber nicht lange.

Das Scherzo des dritten Satzes bricht in Leben aus. Zweimal unterbricht das langsamere, eher melancholische Trio den blitzschnellen Tanz. Nach der zweiten Unterbrechung durch die sangliche Oboenmelodie wird die Stimmung immer unruhiger. Der dreitönige Motivkeim aus dem ersten Satz kehrt wieder und steigt sequenziell in reißenden Streicherfiguren an. Dann tritt auf dem Höhepunkt eines massiven Crescendos das Finalthema – eine Version des dreitönigen Motivkeims – in aller Pracht in den Streichern hervor, und die Blechbläser reagieren mit heroischen Fanfaren. (Finnische Nationalisten waren von der Melodie so hingerissen, dass sie sie als politische Aussage zum finnischen Widerstand gegen den russischen Imperialismus interpretierten. Das Werk erhielt bald den Beinamen "Befreiungssinfonie", aber es gibt keinen Beleg dafür, dass Sibelius sie je in diesem Sinne konzipiert hat) Ein klagendes Nebenthema (Holzbläser über bedrohlich murmelnden Streicherfiguren) wurde offenbar zum Andenken an Sibelius' Schwägerin komponiert, die

Selbstmord begangen hatte. Am Schluss der Sinfonie kehrt das dreitönige Motiv strahlend in den Trompeten wieder – doch jetzt steigt es um einen weiteren Ton an: D–E–Fis–G. Aus dem alten Thema erstet ein neues. Kaum eine andere Sinfonie des zwanzigsten Jahrhunderts hat einen derart positiven Schluss aufzuweisen.

© Stephen Johnson 2013

HALLÉ MUSIC DIRECTOR SIR MARK ELDER

FIRST VIOLINS

Lyn Fletcher *Leader*
 Sarah Ewins
 Adi Brett # †
 Sarah Brandwood
 Spencer # †
 Liz Rossi # †
 Tiberiu Buta *
 Ian Watson *
 Zoe Colman * #
 Peter Liang *
 Alison Hunt
 Helen Bridges * #
 Nicola Clark * †
 Victor Hayes
 John Gralak
 Michelle Marsh
 Anya Muston *
 Steven Proctor *
 Philippa Heys # †
 Jaso Sasaki # †
 Oliver Morris #
 Anne Wilson # †
 Susan Burnard # †

SECOND VIOLINS

Catherine Yates *
 Ruth Rogers #
 Judith Templeman †
 Paulette Bayley
 Alex Stemp #
 Julia Hanson *
 Caroline Abbott
 Dennis Cripps # †
 Robert Taylor # †
 Michael Hall # †

Grania Royce # †
 Anthony Gibbs # †
 Christine Davey *
 Elizabeth Bosworth
 Robert Adlard †
 Oliver Morris †
 John Purton *
 Hannah Smith *
 Sophie Coles *
 Frances Evans *
 Susan Voss *
 David O'Leary *
 Sian Goodwin # †
 Simon Gilks #
 David Rimbault # †
 Diana Stovell †

VIOLAS

Timothy Pooley
 Julian Mottram
 Tom Beer
 Piero Gasparini
 Robert Criswell
 Gemma Dunne #
 Anthony Bateman # †
 Pamela Ferriman #
 Sue Voysey * #
 Raymond Lester #
 Susan Hodgson #
 Chris Emerson * †
 Cheryl Law †
 Sue Baker *
 Jayne Coyle *
 Zoe Matthews *

CELLOS

Nicholas Trygstad
 Simon Turner # †
 Dale Culliford
 Peter Worrall # †
 David Petri
 Jane Hallett
 Rebecca Edwards # †
 Clare Rowe
 Julie-Anne Manning *
 Damion Browne * #
 Dorothy Hall #
 Peggy Nolan *

DOUBLE BASSES

Roberto Carrillo-Garcia
 Eric Whittaker # †
 Daniel Storer
 Yi Xin Han
 Beatrice Schirmer
 Rachel Meerloo *
 Natasha Armstrong *
 Sian Holland # †
 Daniel Whibley #

FLUTES

Katherine Baker * #
 Ian Mullin †
 Joanne Boddington
 Ronald Marlowe *

PICCOLO

Ronald Marlowe * # †

OBOES

Stéphane Rancourt * †
 Virginia Shaw # †
 Thomas Davey *

COR ANGLAIS

Thomas Davey #
 Hugh McKenna †

CLARINETS

Lynsey Marsh
 Rosa Campos-
 Fernandez

BASS CLARINET

James Muirhead # †

BASSOONS

Graham Salvage †
 Alison Lee-Browne †
 Ben Hoadley *
 Ben Hudson *

CONTRABASSOON

Steven Magee

HORNS

Laurence Rogers
 Tom Redmond * #
 Julian Plummer
 Richard Bourn
 Andrew Maher *
 John Thornton # †
 Laura Llewellyn †

TRUMPETS

Gareth Small
 Kenneth Brown * †
 Alan Cramp †
 Gary Farr †
 Tom Osborne *
 Alan Cramp #

TENOR TROMBONES

Katy Jones *
 Andrew Berryman # †
 Roz Davies * #
 Richard Brown †

BASS TROMBONE

Adrian Morris

TUBA

Ewan Easton MBE * †

TIMPANI

John Abendstern * †
 John Moate #

PERCUSSION

David Hext #
 Riccardo Lorenzno
 Parmigiani #
 Michael Harper #

HARPS

Marie Leenhardt # †
 Eira Lynn Jones #

* Symphony No.2 only
 # The Oceanides only
 † Pohjola's Daughter only