

Tomi Mäkelä

## À propos Sibelius 2007.

Mehrheitsjournalismus, Musikwissenschaft und Julian Barnes' *The Lemon Table*

»Musik – selbst meine Musik  
– zieht immer gen Süden,  
– unsichtbar.«<sup>1</sup>

Die Berliner und Brandenburger Hörer von rbb Kulturradio mußten am 16. April 2007 zwischen Wolfgang Amadé Mozarts Violinkonzert A-Dur (KV 219), Johann Sebastian Bachs Partita e-moll (BWV 830) und Jean Sibelius' Fünfter Symphonie Es-Dur opus 82 wählen. Die meisten entschieden sich für Bach, zweiter wurde Mozart – und Sibelius (mit Sakari Oramo und dem City of Birmingham Symphony Orchestra) hatte das Nachsehen. Ausgestrahlt wurde nur der Sieger, Johann Sebastian Superstar<sup>2</sup>.

Wer über dieses Ergebnis lamentiert oder gar über den Geschmack der (nordost)deutschen Rundfunkhörer herzziehen möchte – im Gegensatz zu progressiven New Yorkern, die 1935 unter dem Einfluß von Olin Downes und Arturo Toscanini, den besten Stützen der kollektiven Stimme der vermuteten großen Mehrheit in ihrer eigenen Zeit, Sibelius tatsächlich zum größten Komponisten der Gegenwart wählten<sup>3</sup> –, hat im Rausch des Sibelius-Jahres 2007 (zumal es zugleich das Festjahr für den 50. Todestag von Toscanini ist<sup>4</sup>) bereits jede Verhältnismäßigkeit verloren. Vielmehr sollten überzeugte Sibelius-Anhänger der Musikredaktion des

rbb herzlich gratulieren, denn nur selten darf Sibelius in derselben Liga mit Bach und Mozart spielen. Auch das Berliner Publikum, das diese ungewöhnliche Auswahl ohne Proteste über sich ergehen ließ, hat sich von der einst so evidenten Sibelius-Häme deutscher Intellektueller offenbar befreit. Fast zu leicht und anspruchslos ist inzwischen die Arbeit desjenigen, der sich hierzulande der seriösen Sibelius-Interpretation widmet. Nicht einmal das gehobene Bildungsniveau in Finnland bedarf mehr eines konkreten Nachweises.<sup>5</sup>

Ausgewählte aktuelle Beispiele der europäischen Sibelius-Rezeption sollen helfen, die Notwendigkeit vertiefender Forschung zu erkennen und die Fokussierung auf tatsächlich noch vorhandene Desiderate zu gewährleisten. Der erste Abschnitt untersucht den Stellenwert von Sibelius in der überwiegend deutschsprachigen Fachliteratur. Das zweite, kurze aber sehr aktuelle Beispiel konzentriert sich auf ein Produkt der angewandten Musikwissenschaft, »Die Zeit Klassik-Edition« mit einem Sibelius-Band. Anschließend wird Julian Barnes' »Der Zitronentisch« analysiert. Zusammenfassende Anmerkungen skizzieren ein Gesamtbild von der Position Sibelius' in west-, mittel- und südeuropäischen Ländern.

## I – Sachbücher und Nachschlagewerke

Das Publikum und die meisten Musikredaktionen, die sich zunehmend im Stil des u.a. für seine intensive Sibelius-Arbeit in den dreißiger Jahren bekannten Olin Downes' nach dem vorherrschenden Geschmack orientieren anstatt diesen aufklärerisch oder gar revolutionär beeinflussen zu wollen, haben ihre Haltung geändert. Das Gleiche gilt nicht für die Musikwissenschaft an den Universitäten. Sie ist

- 1 Jean Sibelius in Julian Barnes' *Der Zitronentisch. Erzählungen*, aus dem Englischen [*The Lemon Table*, 2004] von Gertraude Krueger, Köln 2005, S. 248.
- 2 Vgl. Emanuel Schardt: *Johann Sebastian Superstar*, in: *Die Zeit*, 22. Juni 2006.
- 3 Eine kulturkritische Analyse des Kontextes dieser in der Sibelius-Literatur oft erwähnten und durchgehend positiv gewerteten Abstimmung unter den Hörern eines New Yorker Privatsenders liefert Joseph Horowitz in *Understanding Toscanini*, New York 1987.
- 4 Die *Casa della Musica* in Parma veranstaltete von 3. bis 5. Mai 2007 eine internationale Toscanini-Tagung. Der Autor referierte über das Verhältnis zwischen Sibelius und Toscanini. Die Veröffentlichung wird in absehbarer Zeit von Marco Capra und Ivano Cavallini vorbereitet.

- 5 Der Autor erinnert sich noch gut an die späten achtziger Jahre, als die zuständige internationale Studienberatung der TU Berlin Zweifel am finnischen Magisterabschluß als Promotionsvoraussetzung äußerte.

Glenda Dawn Goss

## Jean Sibelius and Finnish Nationalism

The theme »nationalism and music« has spawned variations from international conferences to a huge, dynamic literature of theoretical and analytical discussion. And with good reason: nationalism has been one of the most powerful creative forces for all the arts, music included. Where Jean Sibelius is concerned, nationalism has been wielded both as heroic epithet (as in »our national composer«) and pejorative stick to beat the Finn into a peripheral line. Nationalism is often considered something afflicting other people (usually with implications of being faintly tainted), yet it belongs to daily life just about everywhere. It shows up in flags on civic buildings, sailing vessels, schools; it appears on currency, postage stamps, textbooks – »banal nationalism« is the term proposed by Michael Billig for such displays, as opposed to the »hot« kind.<sup>1</sup>

Both »banal« and »hot« nationalism have had their day in Finland. At the time Sibelius was born, Finland already existed as a political entity – an Autonomous Grand Duchy of the Russian Empire (1808/09–1917). What was needed was a distinct cultural identity vis-à-vis Russia and Sweden, of which Finland had previously been part for some 600 years. That identity would need to be historically unique to Finns and viable on the international stage. Sibelius was swept up in a country-wide movement to create that identity. Far from being alone, he was riding the crest of a wave of nationalism, which by the 1890s brought a »golden age« of art and music to Finland's shores. By 1905 with revolution spreading across Russia, the wave crashed on the shoals of socialism, and the nature of the national discussion changed. Although a full consideration of the meanings and theories of Finnish nationalism belongs elsewhere, here I propose to illustrate how the dynamic tension between events in a homeland remote from the mainstream and international trends defined nationalism in Sibelius's music in the 1890s.

## I – The Backdrop

Distinguishing between political and cultural nationalism, John Hutchinson has written: »Political nationalists have as their objective the achievement of a representative national state that will guarantee to its members uniform citizenship rights. [...] The aim of cultural nationalists is rather the moral regeneration of the historic community, or, in other words, the re-creation of their distinctive national civilization.«<sup>2</sup> Re-creating a »distinctive national civilization« was a central concern of the Finnish national movement. Already at the end of the eighteenth century, nationalist ideas were being voiced by scholars at the university in Turku, Finland. Championing the idea of a specifically Finnish identity, these so-called Turku Romantics, Swedish speakers all, advocated using the Finnish language, recovering Finnish history, and preserving the people's poetry and songs. The degree to which such Herderian ideals shaped Finnish nation-building is currently under debate; additional factors, including Hegelian notions of a national spirit and a sense of loyalty to the Russian Tsars, played important parts.<sup>3</sup> Yet what is clear is that ideas from abroad stimulated Finnish scholars and folklorists, promoting a spirit that led to the »UrKalevala« (1835), the collection of epic folk poetry assembled by Elias Lönnrot (1802–1884, a later student in Turku). Revised and expanded in 1849, the »Kalevala« was translated into German as early as 1852 by Franz Anton von Schiefner (1817–1879): »Kalewala, das National-Epos der Finnen«.

2 »Cultural Nationalism and Moral Regeneration,« in *Nationalism*, ed. John Hutchinson and Anthony D. Smith (Oxford: 1994), 124. These distinctions have been taken up into the definition of »Cultural Nationalism« in *Encyclopedia of Nationalism*, ed. Athena S. Leoussi (New Brunswick, U.S.A./London, U.K.: 2001), 40–41.

3 See Pertti J. Anttonen, *Tradition through Modernity: Postmodernism and the Nation-State in Folklore Scholarship* (Helsinki: 2005), 133–38.

1 Michael Billig, *Banal Nationalism* (London: 1995), 5–6.

Tuija Wicklund

## Jean Sibelius Complete Works.

## Introduction and Case Studies

This article presents the critical editing project »Jean Sibelius Works«, which publishes the complete oeuvre of the Finnish composer Jean Sibelius (1865–1957) for the first time. The text is divided into two parts: the first part provides general information on the »Jean Sibelius Works« project and its guidelines, and the second part includes concrete examples of editorial questions from the latest volume.

the editorial guidelines and offers advice on practical editorial matters.<sup>2</sup> Four steady editors, two of whom serve as full-time editors (Timo Virtanen, editor-in-chief, and Tuija Wicklund) and the other two as part-time editors (Kari Kilpeläinen and Anna Pulkkis), are currently engaged in the actual editing of Sibelius's works. In addition, two editors serve abroad as external editors (Prof. Dr. Nors S. Josephson, USA/Germany and Prof. Dr. David Pickett, USA).

## I – Introduction

»Jean Sibelius Works« / »Jean Sibelius Werke« (JSW) is a collected critical edition. It is a compilation of all the complete, surviving works of Jean Sibelius and includes his own arrangements of his works as text-critically edited versions. A part of Sibelius's output, including early versions of many of his works, is being published for the first time.<sup>1</sup> Through thorough examination and exhaustive critical reports, the JSW editions serve both performers and scholars. JSW is the first text-critical music edition and the largest humanities project in Finland thus far. The National Library of Finland, the Sibelius Society and Publishers Breitkopf & Härtel (B & H) are responsible for publishing the »Jean Sibelius Works«. The financing in Finland comes from The Finnish Ministry of Education (about half of the budget) as well as from various other foundations. Professor Esko Häkli together with Editorial Committee, comprised of representatives of the publishers, have undertaken the management of the project. The Editorial Board, comprised of scholars and musicians, participates in formulating

## History

The desire for a complete edition of Sibelius's works had simmered for a long time.<sup>3</sup> Some of his works had never been published, some published editions contained numerous errors, and still other editions were out of print.<sup>4</sup> The idea of a complete edition was first discussed as early as 1965 in connection with Sibelius's 100th anniversary. At that time, however, little was known about Sibelius's surviving musical sources and research on Sibelius was still in its initial stages. Besides, no other such project

1 Examples of these include early versions for *En saga*, Op. 9; *Vårsång*, Op. 16; Violin Concerto, Op. 47; the 2nd movement of Symphony No. 3, Op. 52; *The Oceanides*, Op. 73 (including both the surviving music for movements 2 and 3 of the first version and the second, known as the »Yale« version); and Symphony No. 5, Op. 82.

2 The financing foundations are Alfred Kordelinin säätiö, Suomen kulttuurirahasto, Jenny ja Antti Wihurin rahasto, Niilo Helanderin säätiö, Konstsamfundet, Svenska kulturfonden, and Sibelius's heirs. Currently the other members of the Editorial Committee are composer Kalevi Aho, Professor Fabian Dahlström, principal Gustav Djupsjöbacka, Professor Eero Tarasti, Professor Erik T. Tawaststjerna; the members of the Editorial Board are (in addition to the editor-in-chief) pianist Folke Gräsbeck, Docent Kari Kilpeläinen, Professor Veijo Murtomäki, and lecturer Risto Väisänen.

3 An exhaustive retrospective on the project (in Swedish) by Häkli Esko, *Jean Sibelius samlade verk*, in: *Musikvidenskabelige kompositioner. Festskrift til Niels Krubbe*. København: Det Kongelige Bibliotek 2006. (Danish Humanist Texts and Studies, vol. 34), pp. 693–707.

4 Even such major works as *Kullervo*, Op. 7 appeared only as a study score (by B & H, 1966), which was a photographic reproduction of a copyist's copy made about 40 years after the première of the work.

Timo Virtanen

## Die Manuskripte zu Sibelius' Sinfonie Nr. 3

## I – Die Genese

Jean Sibelius schrieb in seinem auf den 21. September 1904 datierten Brief an seinen Freund und Gönner Axel Carpelan: »Meine dritte Sinfonie habe ich begonnen [...] Aber trotz allem gibt es viel Dur im Leben. Die Dritte geht in C-Dur!«<sup>1</sup> Wahrscheinlich war dieser Brief ein Grund für manche Biographen, das Jahr 1904 als Beginn des Kompositionsprozesses der dritten Sinfonie op. 52 anzuführen.<sup>2</sup> Vielleicht wusste der Komponist aber auch selbst nicht, dass er im Jahre 1904 wahrscheinlich schon jahrelang Ideen und Materialien zu der Sinfonie auf seinen Skizzenseiten gesammelt und erprobt hatte.

Sibelius' Korrespondenz und andere literarisch-biographischen Quellen geben nicht viele Auskünfte über den Kompositionsprozess der dritten Sinfonie, und, wie oft in Sibelius' Fall, ist allein der zeitliche Rahmen des Kompositionsprozesses keineswegs eindeutig festzulegen. Von Sibelius' Briefwechsel mit dem Verleger Robert Lienau wissen wir, dass der Komponist schon im Frühling 1906 optimistisch andeutete, dass die Sinfonie im Sommer desselben Jahres fertig werde.<sup>3</sup> Schließlich schrieb er an Lienau aber erst ein Jahr später, im Sommer 1907, in seiner rätselhaft-ausweichenden Art: »[m]eine neue Sinfonie ist nun endlich fertig. D. h. an dem letzten Satz muss ich noch etwas arbeiten.«<sup>4</sup> Letztlich ist zumindest der Endpunkt des Kompositionsprozesses bekannt,

obwohl Sibelius wahrscheinlich auch noch nach diesem Datum geringe Änderungen in der Partitur vornahm: Die Erstaufführung der Sinfonie fand unter der Leitung des Komponisten am 25. September 1907 in Helsinki statt. Dass die Sinfonie nicht sehr viel früher fertig geworden war – eine für Sibelius ganz typische Situation – kann man zeitgenössischen Erinnerungen entnehmen: »[Der Geigenspieler des Philharmonischen Orchesters] Carl Lindelöf erzählt, dass die Finale der dritten Sinfonie, von dem Marschthema [T. 246f.] an, erst in die letzte Probe fertig kopiert erschien.«<sup>5</sup> Die Korrespondenz zwischen dem Komponisten und Robert Lienau bekräftigt, dass der dritte Satz tatsächlich erst nach der Premiere, Anfang Oktober, zum Verlag gesendet wurde – die Eingangsdaten der zwei ersten Sätze beim Verlag waren der 7. und 22. August, die Stichvorlage des dritten Satzes trägt das Datum des 10. Oktobers.<sup>6</sup>

Während die Hinweise und Anspielungen in den literarisch-biographischen Quellen fragmentarisch sind und nur wenige Daten die Genese der Sinfonie erhellen, können die zahlreichen Musikautographen, die zur dritten Sinfonie überliefert sind, weitere Informationen über die Chronologie und Charakteristika des Kompositionsprozesses geben.

II – Die Manuskriptmaterialien  
zur dritten Sinfonie

Zahlenmäßig gehören die Musikautographen, die zu der dritten Sinfonie überliefert sind, zu den größten Beständen in Sibelius' Oeuvre. Nur die Sinfonien Nr. 5 und 7, das Violinkonzert in seinen zwei Fassun-

- 1 Sibelius' Brief an Axel Carpelan, datiert 21. September 1904 (Finnisches Nationalarchiv, Helsinki [=FNa], Sibelius-Familiensammlung [=Sib.-Fam.], Kiste 120): »Min tredje Sinfonia har jag påbörjat [...] Men oaktadt allt finnes det dock mycket dur i lifvet. Den III går i Cdur!«
- 2 Vgl. z. B. Erik Tawaststjerna: *Jean Sibelius. Åren 1904–1914*, Helsingfors 1991, und Fabian Dahlström: *Jean Sibelius. Tematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*, Wiesbaden 2003, S. 243.
- 3 Sibelius' Brief an Robert Lienau, datiert 6. April 1906 (Privatarchiv, Helsinki): »Eine neue Sinfoni [sic] (III) ist im Sommer fertig.«
- 4 Sibelius' Brief an Robert Lienau, datiert 1. Juli 1906 (FNa, Erik Tawaststjerna-Sammlung, Kiste 38).

- 5 Ein Manuskript von Martti Pajanne (FNa, Sib.-Fam., Kiste 1): »Carl Lindelöf kertoo III sinfonian finaalin, siinä olevasta marssiteemasta alkaen, ilmestyneen valmiiksi kopioituna vasta viimeiseen harjoitukseen.«
- 6 Sibelius' Brief an Robert Lienau, datiert 4. Oktober 1907 (Finnische Nationalbibliothek [=FNB], Sibelius-Sammlung, Coll. 1992: 34): »Das [sic] Partitur zu Satz III kommt nach Paar [sic] Tagen.«

Kathrin Messerschmidt

## Gattung, Modernität und ›Ton‹

## Zur vierten Symphonie von Jean Sibelius

I – Zwischen Nationalität  
und Modernität – Aspekte der Rezeption

Die Geschichte der deutschen Sibelius-Rezeption vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis heute kann wohl im europäischen und internationalen Vergleich als ein Sonderfall betrachtet werden, der in den letzten Jahren durch Einzelbeiträge und Spezialstudien vielfach ins Blickfeld gerückt wurde.<sup>1</sup> Dass gerade in Deutschland der Fall Sibelius umstritten war und für verschiedene kulturpolitische Zwecke in Anspruch genommen wurde und wird, lässt sich mit den Bedingungen seiner Rezeption seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts in Zusammenhang bringen. Die Zeit von Sibelius' erstem Auftreten auf den Bühnen und im Bewusstsein des europäischen Publikums fällt in eine Phase des Umbruchs, die sich mit den Schlagworten *fin de siècle*, Jugendstil, Avantgarde, Modernismus, Nationalismus, Werkbund oder Neue Musik nur ›gefühlsmäßig‹ umreißen lässt. Zentrale künstlerische und musikästhetische Kategorien stehen zur Disposition und werden von den verschiedenen Vertretern des Kunstbetriebs in unterschiedlicher Weise bewertet, wenn es um die Frage einer Legitimation der Kunst und insbesondere der Musik der Zukunft geht.

Die Frage der Umwertung von Maßstäben, die noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein gegolten hatten, und die nun in neue Konzepte eingebunden werden sollten, ist zwar für den ganzen europäischen Kulturraum virulent. Nicht

nur die Tonalität wird von verschiedenen Seiten her, durch französischen Impressionismus, durch Expressionismus oder Exotismen in der Kunstmusik stark erweitert. Auch etablierte Gattungen – und hier insbesondere die Symphonie und andere symphonische Großformen – werden in ihren Funktionen diskutiert. Soziokulturelle Fragen, die ebenfalls bereits in der Romantik zentral waren, wie die Bedeutung des Publikums, seine Nationalität bzw. Universalität, sowie die Funktion von Musik überhaupt werden neu – wenn auch in der Fortführung romantischer Tradition – verhandelt.<sup>2</sup>

Was allerdings für den europäischen Raum insgesamt gilt, wird für Vertreter der sich als Kern musikalischer Traditionen begreifenden deutschsprachigen Länder zu einer Schicksalsfrage. Am Beispiel der Gattung Symphonie zeigt sich, wie mit Beethoven als dem ›deutschen‹ Übervater und in seiner Nachfolge durch die Brahmsianer einerseits und die Neudeutschen andererseits ein ästhetischer Horizont aufgespannt wurde, der lange Zeit gefestigt und von den ›peripheren‹ Nationen auch anerkannt und damit weiter legitimiert wurde.<sup>3</sup> Dieser Horizont bildet am Anfang des 20. Jahrhunderts die Grundlage des austro-germanischen Selbstbildes, die nicht ohne den Verlust dieser Identität preisgegeben werden kann.

Nicht nur die deutsche Skepsis gegenüber Sibelius, sondern ebenso die gleichzeitig vorhandene deutsche Begeisterung für den Komponisten und seine Musik lassen sich auf diese historischen Vor-

1 Vgl. z. B. Ludwig Finscher: Art. *Symphonie*, in: <sup>2</sup>MGG Sachteil Bd. 9 (1998), Sp. 16–153, Tomi Mäkelä: *Natur und Heimat in der Sibelius-Rezeption*. Walter-Niemann, Theodor W. Adorno und die ›postmoderne Moderne‹, in: *Sibelius Forum II. Proceedings from The Third International Jean Sibelius Conference Helsinki 2000*, hg. von Matti Huttunen, Kari Kilpeläinen und Veijo Murtomäki, Helsinki 2003, S. 365–382, Ruth-Maria Gleißner: *Der ›unpolitische‹ Komponist als Politikum* (= Europäische Hochschulschriften Reihe XXXVI Bd. 218), Frankfurt a. M. [u.a.] 2001.

2 Zum Begriff der Moderne vgl. z. B. Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= *Handbuch der Musikwissenschaft* Bd. 6), Laaber <sup>2</sup>1989, S. 279–285. Zu Sibelius' Rolle in diesem Kontext vgl. Tomi Mäkelä: *Jean Sibelius. Poesie in der Luft. Studien zu Leben und Werk*, Wiesbaden [u.a.] 2007. Vgl. auch: James Hepokoski: *Sibelius: Symphony No. 5*, Cambridge 1993, S. 1–9.

3 Vgl. z. B. Wolfram Steinbeck und Christoph von Blumröder: *Die Symphonie im 19. Jahrhundert*. (= *Handbuch der musikalischen Gattungen* Bd. 3,1), Laaber 2002.



Kira Hartmann

## »Wie üblich bin ich ein Sklave meiner Themen und passe mich deren Bedürfnissen an.«<sup>1</sup>

### Sibelius' 5. Symphonie im Kontext von Konventionalität und Modernität

Bereits drei Jahre nach der Entstehung seiner expressiven und recht herben 4. Symphonie aus den Jahren 1910/11, die auch heute noch einigen Kritikern als das »modernste« Werk des Komponisten erscheint, entwickelt Jean Sibelius im Herbst 1914 erste Skizzen und Entwürfe sowohl für die 5. als auch für die 6. Symphonie. Dennoch liegen, u.a. bedingt durch die erschreckenden ökonomischen Perspektiven, die seit Ausbruch des 1. Weltkrieges bestehen und Sibelius dazu zwingen, zunächst mit kleineren Kompositionen sein Einkommen zu sichern,<sup>2</sup> etwa ein Jahr nach den ersten Plänen trotz allem nur drei Seiten mit Skizzen verschiedener Themen vor, aus denen jedoch noch keine zusammenhängende Entwicklung ersichtlich ist. Da der Termin für die Uraufführung bereits für den 8. Dezember 1915 festgelegt wurde, arbeitet Sibelius ab September mit besonderer Intensität. Legt man seine Tagebuchaufzeichnungen zugrunde, so scheint er besonders im November 1915 Fortschritte gemacht zu haben: Der 1. Satz wird am 1. November, der 2. Satz eine Woche später und letztlich der 3. Satz am 15. oder 16. November fertiggestellt.<sup>3</sup> Anlässlich eines Konzerts zu Sibelius' 50. Geburtstag, der wie ein nationales Fest gefeiert wird, findet schließlich die erste Aufführung dieser Symphonie statt.

Der deutliche »Stilwechsel« von der expressiven Vierten hin zur eher »klassizistisch« anmutenden 5. Symphonie ist jedoch scheinbar mit einigen Schwierigkeiten verbunden: Nach der Uraufführung

bearbeitet Sibelius noch zweimal seine Fünfte, bis sie endlich seiner Selbstkritik und Vorstellung standhalten kann. Die erste Umarbeitung erfolgt im Herbst 1916, bei der eine noch stärkere Konzentration von Inhalt und Form bezweckt wird.<sup>4</sup> Es ist nicht viel über diese zweite Version bekannt, doch sie stößt bei ihrer Uraufführung an Sibelius' 51. Geburtstag nach dem Erfolg der ersten Fassung auf eher skeptische Resonanz. In dieser Phase wird Sibelius seine Symphonie-Idiomatik einer kritischen Selbstreflexion unterziehen:<sup>5</sup> »Ich möchte meiner neuen Symphonie eine andere – menschlichere – Form geben. Eine irdischere, lebendigere. – Der Fehler lag darin, daß aus mir im Laufe der Arbeit ein anderer geworden ist.«<sup>6</sup> Weitere drei Jahre arbeitet der Komponist an der Symphonie, wobei die Revisionen insbesondere den Kopfsatz betreffen. In der endgültigen 3. Fassung von 1919 wird die ursprünglich viersätzigige Symphonie durch eine Fusion der ersten beiden Sätze schließlich zu einem dreisätzigem Werk.

Insgesamt gesehen wirkt die 5. Symphonie in ihrem Erscheinungsbild gegenüber der vorangegangenen ausdrucksvollen 4. Symphonie beinahe wie ein »Rückschritt«. Offensichtlich führt Sibelius den in der Vierten angeschlagenen »progressiven« Stil nicht weiter, sondern entwickelt hier ein Werk, das trotz seiner auf den ersten Blick wesentlich konventionelleren Anlage doch weitaus moderner ist als ihr primärer Eindruck vermuten lässt. So schreibt Tawaststjerna: »Hinter der klassizistischen Fassade dieser Sympho-

1 Brief an Axel Carpelan vom 20. Mai 1918, in: Tomi Mäkelä: »Poesie in der Luft« – Jean Sibelius. Studien zu Leben und Werk, Wiesbaden [u.a.] 2007, S. 282.

2 Erik Tawaststjerna: *Jean Sibelius. Eine Biographie*, Salzburg [u.a.] 2005, S. 188ff.

3 Peter Revers: »Musik wie klares, kaltes Wasser«. Zu den Symphonien Nr. 5–7 von Jean Sibelius, in: Jean Sibelius und Wien, hg. von Hartmut Krones (= Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis), Wien [u.a.] 2003, S. 135–142, hier S. 136.

4 Nils-Eric Ringbom: *Jean Sibelius. Ein Meister und sein Werk*, Olten 1950, S. 167ff.

5 »Aus allem komme ich zu der Erkenntnis, daß sich meine innere Einstellung seit der Periode der 4. Symphonie gewandelt hat. Und diese meine Symphonien sind in stärkerem Maße Glaubensbekenntnisse als alle meine früheren Werke«, James Hepokoski: *Sibelius: Symphony No. 5*, Cambridge 1993, S. 55.

6 Tawaststjerna, *Jean Sibelius* (wie Anm. 2), S. 205.

Jorma Daniel Lünenbürger

## »Geistreich angelegt und durchgeführt«.

### Sibelius' B-Dur-Quartett op. 4 als Höhepunkt der frühen Kammermusikwerke

Als Jean Sibelius 1891 in Wien begann, erste Orchesterwerke zu schreiben und schon ein Jahr später mit der Uraufführung von »Kullervo« in Finnland großen Erfolg hatte, konnte er bereits auf eine zehnjährige Erfahrung als angehender Komponist zurückblicken. Er hatte schon eine beachtliche Anzahl von Kammermusikwerken geschrieben, die seine musikalische Ausbildung während der Schulzeit in Hämeenlinna bis hin zum Studium am Musikinstitut Helsinki dokumentieren. Nach dem Studienjahr in Berlin vollzog sich der Übergang zu den symphonischen Werken während seines Wiener Aufenthaltes erstaunlich rasch. Allerdings hat er die Kammermusik nicht gänzlich vernachlässigt, denn es sind einige Hinweise auf geplante Werke oder die Revision bereits abgeschlossener Stücke überliefert. Warum neben kleineren Werken für Violine oder Violoncello und Klavier letztendlich nur das bekannte Streichquartett »Voces intimae« (op. 56) entstand und weitere Pläne durch Orchesterwerke regelrecht verdrängt wurden, wird wohl ebenso rätselhaft bleiben wie die »Stille von Aino-la« nach 1929.

Da Sibelius nicht als Wunderkind aufwuchs und seine musikalische Kreativität über einige Jahre sein kompositorisches Handwerk deutlich überwog, muss das Frühwerk mit besonderer Vorsicht betrachtet werden. Einen Hinweis gibt der Komponist selbst, indem das B-Dur-Streichquartett als einziges frühes Kammermusikwerk eine Opuszahl behalten durfte. Die Bedeutung der Gattung Streichquartett wird durch das späte Meisterwerk »Voces intimae« unterstrichen. Doch macht diese Gattung nur einen Teil der frühen Kammermusik aus. Viele Streichquartettsätze entstanden im Rahmen des Studiums, während Sibelius außerhalb der Hauptstadt in den Sommermonaten oft Klaviertrios und andere Klavierkammermusikwerke niederschrieb. Als er im Jahre 1888 sein fünftes und letztes Klaviertrio abgeschlossen hatte, folgten nur noch einzelne Klavierkammermusikwerke. In die-

ser Zeit hatte er – nach einem einzeln stehenden Werk von 1885 – gerade erst mit einer ganzen Serie von Quartettsätzen begonnen.

Nachdem Sibelius 1889 erstmalig Finnland verlassen hatte, um in Berlin weiter zu studieren, entstanden im Bereich der Kammermusik nur noch wenige Einzelwerke. Das Klavierquintett, das Sibelius im Frühjahr 1890 in Berlin abschloss, und das B-Dur-Quartett, das er ein halbes Jahr später in Finnland vollendete, sind hier die einzigen umfangreicheren Werke. Das Klavierquartett aus der Wiener Zeit ist als einsätziger Variationsatz, den Sibelius 1891 als Auftragswerk komponierte, im Umfang und in der Bedeutung viel geringer. Gleichzeitig entstanden die Ouvertüre in E-Dur und die »Scène de ballet«, die als Erstlingswerke für Orchester seine enorme Begabung offenlegen. Das g-moll-Streichtrio von 1893/94, das einzige zyklische Kammermusikwerk dieser Zeit, ist von der Anlage her eher eine Suite und nur fragmentarisch überliefert. So blieb das B-Dur-Streichquartett von 1890 das letzte große Werk der frühen Kammermusikphase und ist zugleich eines der bedeutendsten. Ihm ging eine jahrelange Erfahrung mit Streichquartetten voraus. Ein bereits 1889 entstandener Entwurf des Kopfsatzes ist überliefert, der erst ein Jahr später gründlich überarbeitet wurde. Durch einen Vergleich mit der Endfassung wird die technische Beherrschung der Sonatenform ebenso deutlich wie die ästhetische Reife, mit der Sibelius in den Folgejahren vor allem Orchesterwerke und andere Stücke jenseits der Kammermusik schrieb.

#### I – Erste Streichquartett-Erfahrungen

Streichquartette spielten bei Sibelius schon bald nach Beginn der intensiveren Beschäftigung mit Musik um 1880 eine wichtige Rolle. Zwar ist der Geigenunterricht von Sibelius durch Briefe erst ab Herbst 1881 belegt, doch kann man diesen Briefen auch entnehmen, dass er vorher schon autodidaktisch gespielt

Lorenz Luyken

## Stimmen. Linien. Verwirrung der Begriffe.

## Leseübungen an Sibelius' Streichquartett op. 56

Bekanntlich hat Jean Sibelius – von einer ganzen Reihe in der Studienzeit entstandener Werke abgesehen – nur einen einzigen nennenswerten Beitrag zur Gattung der Kammermusik geleistet, das Streichquartett d-Moll op. 56, fertig gestellt im April 1909<sup>1</sup>. Im Gegensatz etwa zu den Solitären Verdis<sup>2</sup> und Bruckners<sup>3</sup> handelt es sich bei diesem Quartett jedoch weder, wie man meinen könnte, um ein Gelegenheits- noch um ein Nebenwerk. Den spärlichen Quellen zufolge<sup>4</sup> muss sich die Arbeit an dem Stück hart und widerständig gestaltet haben<sup>5</sup>, und auf das Ergebnis scheint Sibelius nicht wenig stolz gewesen zu sein<sup>6</sup>. Der Komponist hat sein

Quartett explizit als sein »Meisterstück«<sup>7</sup> bezeichnet, und diese Einschätzung wird von der Sibelius-Forschung bis heute einmütig geteilt. Man kann sich also mit gutem Grund nicht nur fragen, warum es angesichts des so überzeugenden Ergebnisses nur bei einem Quartett geblieben ist<sup>8</sup>, sondern auch, welche Rolle das Werk gerade zu diesem Zeitpunkt in Sibelius' künstlerischer Entwicklung gespielt hat – oder, anders gefragt: inwieweit sich seine Einzigartigkeit und die Problematik seiner musikalischen Faktur ineinander spiegeln.

Aufschluss über diese Fragen ist immer wieder in dem offiziellen Titel des Quartetts, »Voces intimae«, gesucht worden. Offensichtlich ist dieser Titel auf Initiative Sibelius' zustande gekommen.<sup>9</sup> Auf seine Bedeutung gibt es nur einen einzigen Hinweis: Sibelius notierte ihn mit Ausrufezeichen in einem Widmungsexemplar der gedruckten Partitur an Axel Carpelan über Takt 21 des 3. Satzes.<sup>10</sup> Carpelan, Förderer, Freund und enger Vertrauter

1 Vgl. Fabian Dahlström: *Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*, Wiesbaden 2003, S. 258.

2 Dessen einziges Streichquartett e-moll entstand, wie Verdi am 16. April 1873 in einem Brief an Opprandino Arrivabene mitteilt, »in Stunden der Muße«. Verdi ließ es demnach zu Hause in kleinem Kreis aufführen, »ohne ihm die geringste Bedeutung beizumessen«, zit. nach: *Giuseppe Verdi. Briefe*, hg. u. übers. von H. Busch, Frankfurt a. M. 1979, S. 121.

3 Bruckner berichtet am 9. Dezember 1878 in einem Brief an Wilhelm Tappert, dass er aus Gefälligkeit gegenüber seinem Vorgesetzten, dem Hofkapellmeister und berühmten Quartettprimarius Joseph Hellmesberger, mit der Komposition seines Streichquintetts begonnen habe. Vgl. *Anton Bruckner. Briefe*, Bd. 1, hg. v. von Andrea Harrandt und Otto Schneider (NGA XXIV/1), Wien 1998, S. 121.

4 Der des Schwedischen bzw. Finnischen nicht mächtige Musikforscher ist hier leider im Wesentlichen immer noch auf die englische bzw. deutsche Bearbeitung von Erik Tawaststjernas großartiger Sibelius-Biographie angewiesen: Erik Tawaststjerna, *Sibelius*, hg. und ins Englische übers. von Robert Layton, Bde. 1–3, London 1976, 1986 und 1997; Erik Tawaststjerna, *Jean Sibelius*, dt. von Gisbert Jänicke, Salzburg [u.a.] 2005.

5 Darauf lässt eine Tagebucheintragung vom 1. April 1909 schließen: »Why am I running away from the quartet?«, zit. nach Tawaststjerna, *Sibelius 1986* (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 113.

6 Das ist dem Tagebucheintrag vom 15. April 1909 mit der Nachricht von der Vollendung des Quartetts (»At least I've composed well«) und einem Brief an seine Frau Aino (»My quartet was finished some time ago but I withheld it. Today I have sent it to Lienau. It was a wonderful feeling, the sort of thing that prompts a smile to cross the lips at the moment of death.«) zu entnehmen, zit. nach Tawaststjerna, *Sibelius 1986* (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 114.

7 Mit dem Abstand einiger Wochen heißt es im Tagebuch vom 27. Juli 1909: »Believe me, with the quartet I have left the training ship and gained my master's certificate. Now I shall set course for the open sea. You've achieved something.«, zit. nach Tawaststjerna, *Sibelius 1986* (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 117. Tomi Mäkelä übersetzt hier allerdings mit »Gesellenprüfung« (Tomi Mäkelä: »Poesie in der Luft«. *Jean Sibelius. Studien zu Leben und Werk*, Wiesbaden [u.a.] 2007, S. 301), Jänicke mit »Gesellenarbeit« (Tawaststjerna, *Sibelius 2005* [wie Anm. 4], S. 351).

8 So Tawaststjerna, *Sibelius 1986* (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 117; angeblich plante Sibelius unmittelbar nach dem Abschluss seines op. 56 eine Revision seines frühen Quartetts B-Dur op. 4 (zit. nach Tawaststjerna, *Sibelius 1986* [wie Anm. 4], Bd. 2, S. 116). Ein Tagebucheintrag vom 22. April 1912 dokumentiert die Arbeit an einem offenbar nicht fertig gestellten neuen Quartett, vgl. Mäkelä, »Poesie in der Luft« (wie Anm. 7), S. 268.

9 Vgl. Friedrich Krummacher: *Intimität und Expansion. Das Streichquartett op. 56 von Sibelius im Verhältnis zur Gattungstradition*, in: ders.: *Musik im Norden. Abhandlungen zur skandinavischen und norddeutschen Musikgeschichte*, hg. von Siegfried Oechsle, Heinrich W. Schwab, Bernd Sponheuer und Helmut Well, Kassel 1996, S. 206–226, hier S. 221 und Anm. 22; sowie Mäkelä, »Poesie in der Luft« (wie Anm. 7), S. 302 mit Anm. 42.

10 Vgl. Dahlström, *Jean Sibelius* (wie Anm. 1), S. 259.