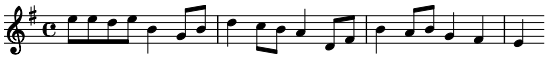
Vorwort

Jean Sibelius' *Kullervo*, uraufgeführt in Helsinki am 28. April 1892, ist die einzige noch ganz im 19. Jahrhundert entstandene Symphonie von Sibelius. Ihr Erscheinen löste die Entstehung einer langen Reihe weiterer symphonischer Werke aus, deren Höhepunkte die *Symphonie Nr. 7* (1924) und *Tapiola* (1926) bilden. Auch wenn diese Kompositionen bereits von einer inzwischen stark veränderten Welt geprägt sind, bereitete *Kullervo* ihnen doch den Boden. In der Fülle seiner Seiten – *Kullervo* gehört zu Sibelius' umfangreichsten Werken – liegt der Schlüssel für das Verständnis eines der bedeutendsten Symphoniker des 20. Jahrhunderts.

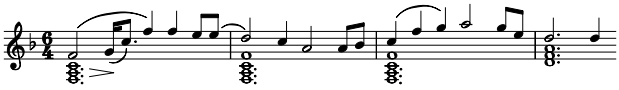
„Ich arbeite jetzt an einer neuen Symphonie, ganz im finnischen Geist."[1] Mit diesen Worten kündigte Sibelius in einem Brief aus Wien vom 15. April 1891 an, dass er mit *Kullervo* begonnen hatte. Es dürfte kaum überraschen, dass diese ehrgeizige erste Symphonie ihren Ursprung ausgerechnet der schöpferischen Atmosphäre Wiens verdanken sollte.

Die *Kullervo* zugrunde liegenden Ideen sind von ihren ersten Anfängen an ungewöhnlich klar dokumentiert. Während des gesamten Entstehungsprozesses benutzte Sibelius konsequent und ohne jede Veränderung das schwedische Wort *symfoni*, sei es seiner Verlobten Aino Järnefelt (1871–1969), dem Dirigenten Robert Kajanus (1856–1933) oder seinem ehemaligen Lehrer Martin Wegelius (1846–1906) gegenüber. Am 8. April 1891 schreibt er an Aino: „Ich denke an eine neue *symfoni*"; am 15. April: „Ich arbeite jetzt an einer neuen *symfoni*"; am 18. April: „Ich bin dabei, Klarheit in meine *symfoni* zu bringen." An Kajanus schreibt er: „Ich habe jetzt eine *symfoni* im Sinn" und Wegelius vertraut er an: „Ich glaube und hoffe, dass meine *symfoni* gut wird."[2] Obwohl Sibelius an keiner Stelle des Autographs eine Gattungsbezeichnung vermerkte, blieb *Kullervo* dauerhaft und untrennbar mit dem Image einer Symphonie verbunden. Als er in den Jahren 1917–1918 einen Klavierauszug von *Kullervon valitus* anfertigte, fügte er den Untertitel *Ote Kullervo-sinfoniasta* [Auszug aus der *Kullervo*-Symphonie] bei. Und sehr viel später, als der Ruf des Komponisten in seiner Heimat gefestigt war, bat ihn ein Vertreter der Stadt Lovisa um Zustimmung zu einer Gedenktafel an dem Haus, wo er die „Kullervo-Suite" komponiert hatte. In dem Entwurf eines Antwortschreibens vom 27. Februar 1945 wies Sibelius ausdrücklich und extra unterstrichen darauf hin, dass es sich um die „Kullervo *symfoni* (nicht Suite)" handele.[3] Die zahlreichen eindeutigen Anmerkungen zu seiner Musik und ihre strukturellen Eigenarten – fünf Sätze, davon der erste in Sonatenform, gefolgt von einem langsamen Satz und später einem Marsch –, lassen wenig Zweifel, dass *Kullervo* nicht nur Sibelius' erstes größeres symphonisches Werk ist: Es ist seine erste Symphonie.

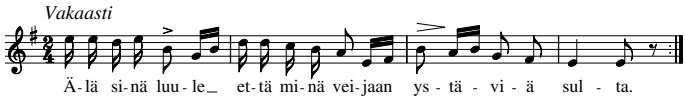
Die ausführliche Korrespondenz, die Sibelius mit seiner Muse Aino Järnefelt führte, wirft zusätzlich Licht auf das überlieferte Quellenmaterial. Am 26. Februar 1891 hatte Sibelius Aino von einer Symphonie in drei oder vier Sätzen berichtet, deren zugrunde liegende Idee finnisch sei. Dazu hatte er eine dreitaktige Melodie skizziert:



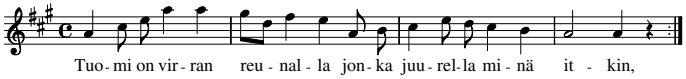
Obwohl er diese „Symphonie" nicht verwirklichte, kristallisierten sich bei ihm etwa Mitte April Ideen heraus, die schließlich in *Kullervo* einflossen. Am 18. April – nachdem er Aino feierlich gestanden hatte, ganz von der *Kalevala* inspiriert zu sein – notierte Sibelius das Eröffnungsthema von *Kullervo*:



Beide Themen haben ihren Ursprung im Volkslied. Das erste ist eine direkte Übertragung des Beginns von *Epäilevälle* [„Denke nicht, dass ich deine Freunde von Dir weglocke"]:



Das zweite hat eine Ähnlichkeit mit *Tuomen juurella* [„Unter dem Traubenkirschbaum stand ich weinend allein“]:



Beide Melodien entstammen nicht nur einer gemeinsamen Sammlung,[4] beide waren zuvor von Sibelius auch in einem etwas prosaischen *Allegro* für Hornseptett und Triangel verwendet worden. Es lohnt sich, diese miteinander verbundenen Umstände näher zu betrachten, da sie bedeutsame Informationen über die Herkunft und die tiefere Bedeutung des *Kullervo*-Materials enthalten.

1889 hatte sich Sibelius bei einem Wettbewerb der Gesellschaft für Kultur und Bildung (*Kansanvalistusseura*) eingeschrieben. Den Bedingungen entsprechend waren dafür Werke entweder für Blechbläserseptett oder für vierstimmigen Chor einzureichen; weiterhin sollte jedes dieser neu geschaffenen Werke auf finnischen Volksliedern oder -tänzen basieren. Sibelius, der sich im Herbst 1889 in Berlin aufhielt, bewarb sich mit einem *Allegro* für Hornseptett und Triangel. In T. 10–13 dieses *Allegros* klingt das Lied *Epäilevälle* in den B-Kornetten aus. Eine Fanfare in T. 60 signalisiert den Beginn von *Tuomen juurella*, das in T. 64–67 mit *Posato e un poco più lento* bezeichnet ist und von allen drei Kornetten gespielt wird.

Sibelius hatte offenbar zunächst erwogen, für den Wettbewerb ein Chorwerk einzureichen (dies könnte der Grund dafür gewesen sein, warum er nach Berlin ein geborgtes Exemplar der *Kalevala* mitgenommen hatte – ein ganzes Jahr vor der viel diskutierten Lektüre dieses berühmten Epos’ in Wien). Ein Brief von seinem Bruder Christian enthält die Wettbewerbsregeln, die nur Chorwerke mit finnischem Text zuließen, und das Versprechen, ihm einiges an finnischer Lyrik zuzusenden. Die folgenden Worte fallen durch ihre Hellsichtigkeit aus dem Rahmen: „Es ist eine Schande, dass Du so wenig Zeit hast. Sonst könntest Du beispielsweise einen Chorzyklus auf einige Episoden der *Kalevala* komponieren oder so etwas. Auch werde ich versuchen, Dir einige finnische Volkslieder und -tänze zu besorgen …“.[5]

Die Idee, Volksliedgut zu verwenden und ein größeres *Kalevala*-Werk zu schreiben, war somit 1889 geboren und fand ihren Niederschlag in dem Hornseptett, einer der größten Besetzungen also, in denen sich der angehende Komponist bisher versucht hatte. Als er dann im Frühjahr 1891 mit der Komposition seiner Symphonie begann, stand Sibelius offensichtlich noch ganz im Bann der Formen und Klänge der finnischen Volkslieder. Die etwas kantige Melodie des Liedes *Epäilevälle* hinterließ dabei in *Kullervo* weniger merkliche Spuren als die vom Grundton über die Quinte zur Oktave jäh auffahrende Fanfare, mit der *Tuomen juurella* beginnt. Was sich als Signal für das Hornseptett als ideal erwiesen hatte, wurde nun zum Eröffnungsthema von *Kullervo* umgewandelt. Dass die *Kullervo* verkörpernde, ebenso stolz wie schroff auffahrende Tonfolge einen synkopierten Rhythmus („Scotch snap“) verwendet und der Oktavraum statt mit einer konventionellen Terz mit einem Sekundschritt gefüllt wird, zeigt weniger Sibelius’ Zurückhaltung in der Verwendung vorhandenen thematischen Materials als sein gewachsenes Können und seine Fähigkeit, einem Standardmaterial Individualität abzuringen.

Der Prozess, dieses „wunderbare Motiv“ auszuarbeiten, wie er es am 20. Dezember 1891 gegenüber Aino begeistert ausdrückt, war offenbar ein Produkt des Wiener Frühlings. Obwohl seine Skizzen selten datiert sind, findet sich unter den Skizzenblättern in der Universitätsbibliothek Helsinki (HUL *0419,* S. [66–71]) melodisches Material, das wahrscheinlich aus dieser Zeit stammt. Sibelius skizzierte dort mit Bleistift über 100 Takte, ein erstes, ein zweites und dann ein drittes Thema, dazu einige harmonische Zusammenhänge. Wie sich dieses melodische Material aufschwingt und schließlich wie ein gleißender Sonnenaufgang über einem funkelnden See Bahn bricht, ist charakteristisch für Sibelius’ Art, zwischen verschiedenen Realitäten zu vermitteln, und gestattet einen interessanten Einblick in den kreativen Prozess. Auf den nächsten Seiten arbeitet er seine Ideen weiter aus, hier ihre rhythmischen Konturen schärfend, da ihr melodisches Profil mit einer blühenden Pflanze (S. [72]) oder einem behaarten Fabelwesen (S. [73]) ausschmückend. Schließlich (S. [78]) taucht eine aus etwa 18 Takten bestehende harmonisierte Version in Particellform auf (mit der Bezeichnung *I d moll*). Auch hier findet sich mehr als nur Töne: der Komponist schrieb den Namen seines Vaters und diejenigen seiner Onkel sowie ihr Todesdatum dazu, tilgte dann aber energisch die Anspielung, die ihm wohl allzu direkt erschien.

Danach gab es sowohl in der Komposition als auch in der Korrespondenz eine Unterbrechung, zunächst wegen einer Nierensteinerkrankung, an der er in Wien litt, später wahrscheinlich wegen des fast unwiderstehlich schönen finnischen Sommers, den Sibelius zum Teil mit Aino verbrachte. Erst im Dezember, der Zeit der kürzesten Tage, werden seine bis dahin vagen zeitlichen Anmerkungen über das Fortschreiten seiner Arbeit dann zunehmend konkreter. Am Tag nach seinem Geburtstag bekannte er, dass der erste Satz bereits im Entstehen war; dieser sei „der schwierigste, weil er den Ton des Ganzen bestimmt".[6] Dass die Symphonie zu dieser Zeit eine weit komprimiertere Form hatte als heute bekannt, geht aus einem Brief hervor, den er nur eine Woche später schrieb: „Vieles aus meiner Kullervo-Einleitung hat von meiner ganzen Seele Besitz ergriffen, aber manch anderes ist noch nicht so gut. Der Höhepunkt ist, wenn Kullervo in seinem Schlitten ausfährt und mit seiner Schwester schläft. Ich habe es mir als eine ausgedehnte Melodie (ungefähr hundert Takte) für Violinen, Bratschen und Celli im Unisono vorgestellt, begleitet von einem getragenen Rhythmus (Posaunen usw.). Es wird intensiver als alles andere, was ich bisher gemacht habe. Ich habe es schon. Ich würde es gerne hier schreiben, aber vielleicht wird das nichts. Die gesamte Einleitung ist in strenger Sonatenform."[7]

Hier sind Ideen miteinander vermischt, die sich später in drei separaten Sätzen wiederfinden. Und die mit dieser Beschreibung korrespondierende Skizze HUL *0082–85* zeigt, welch weiten Weg das Werk noch zurückzulegen hatte. Über die Bögen hinweg schält sich eine mit Bleistift geschriebene Melodie in den ersten Violinen heraus; unter leeren Orchestersystemen, die ansonsten lediglich flüchtige Taktstriche aufweisen, findet sich auf einer Seite (HUL *0083*, S. [2]) die Zahl „100". Schließlich erkannte Sibelius, dass diese „ausgedehnte Melodie … im Unisono" in einen eigenen Satz, *Kullervo und seine Schwester* (Satz III), umgeformt werden musste, wo sie sich nun in den ersten und zweiten Violinen emporschwingt, begleitet von ostinaten Figuren der Fagotte, Bratschen und Violoncelli (T. 278–326 der vorliegenden Partitur), wobei die ursprünglich geplanten 100 Takte auf ungefähr die Hälfte reduziert wurden. Die verschiedenen Ideen sortieren sich erst im folgenden Frühjahr an ihren richtigen Platz und auch dann oft noch in ziemlich abweichender Form. Dennoch lassen sich daraus bereits die Absichten des ersten Satzes ablesen, sie umfassen das gesamte Drama und weisen tatsächlich eine „strenge Sonatenform" mit Exposition, Durchführung (T. 172) und Reprise (T. 335) auf.

Drei Tage nach seiner Beschreibung des ersten Satzes schreibt Sibelius voll kreativer Energie an Aino: „Was den Anfang angeht, möchte ich dort nicht allzu sehr ins Detail gehen, habe davon aber ein oder höchstens zwei Bilder vor Augen (ich meine Kullervo als Kind und als Hirte mit Ilmarinen). Lies dies sorgfältig durch und sage mir, was Du darüber denkst. Ist das ausreichend. Nach dem ersten Allegro würde ich fast eine pastorale Stimmung haben wollen; dies wäre dann nach dem in Moll stehenden Allegro musikalischer als ein Wiegenlied, das ja immer etwas Trauriges an sich hat. Ich denke dabei an das Praktische, das Publikum! – Sicherlich ist es aber konsequenter am Anfang zu beginnen, – ein wunderbares Motiv ist es ja."[8]

Beim Skizzieren und Verwerfen, Verändern und Verbessern (an einer Stelle findet sich gar die wütend hingeworfene Anmerkung *Durchführung zum Teufel* (HUL *0419*, S. [141–142]) verdichten sich nach und nach seine Ideen und bringen reichen Ertrag. Das „wunderbare Motiv" des Anfangs, ein zupackendes und frisches *Allegro moderato*, erinnert stark an finnisches Volksliedgut. Es ist an dieser Stelle als das Leitthema der Symphonie verblieben. Um den 21. Dezember herum – Sibelius schreibt an Aino: „Ich habe bereits das Wiegenlied. Es ist ein Thema, das durch Variationen gesteigert wird." – beginnen die Umrisse des zweiten Satzes, sich abzuzeichnen. Eine der frühesten erhaltenen Skizzen des Wiegenlieds zeigt bereits den 5/4-Takt und den Rezitativcharakter (HUL *0419*, S. [213]).

Es handelt sich um eine rhythmische Grundidee, die der Komponist mit Marschrhythmen verstärken wollte: „I Finalen i början dyningar af Marcia –" [Am Anfang des Finales Nachklänge eines Marsches]. In der Folge transformierte Sibelius die Marschrhythmen zu einem dröhnenden Bass-Ostinato im 3/2-Takt. Erst in einem ziemlich späten Stadium erhielt dann das Leitthema des Wiegenlieds auch den scharf synkopierten Rhythmus („Scotch snap"), der dem Leitthema den ihm eigenen Schwung verleiht.

Bei der Weiterarbeit wurde dem Komponisten eines klar: „Je tiefer ich in Kullervos Schicksal eintauche, desto kleiner fühle ich mich, als ob es vermessen wäre, mich dieses Themas anzunehmen."[9] Er suchte deshalb sein Heil im Dirigieren. Im Herbst 1891 wurde Sibelius die Leitung des *Filharmoniska sällskapet*, des 16-köpfigen Orchesters von Lovisa, übertragen, was ihm ein gelegentliches „Orchesterbad" gestattete und sicher eine erfrischende Wirkung auf sein Werk ausübte.[10] Auch Literatur wirkte befreiend auf ihn. Zwar

kam die Komposition in der Zeit zwischen Weihnachten und Neujahr offenbar ins Stocken, doch Sibelius las wie ein Besessener – Rydbergs neuen Roman über das Leben in Schweden während der Reformation *Vapensmeden* [Der Waffenschmied], Dostojewskis *Schuld und Sühne* und Keats' *Endymion*. Als er das Komponieren wieder aufnahm, waren seine Augen geöffnet. Davon, dass er Anfang Januar zum Befreiungsschlag ausholte,[11] legen einige der losen Blätter (HUL *0082–0085*) Zeugnis ab. Sie quellen über von rabiaten Tilgungen, impulsiven Überschreibungen und wütenden Kritzeleien und zeigen, welch starken Einfluss gerade *Endymion* auf ihn ausübte. Keats' Seufzer „Der Klang des Namens schon ging irgendwann ein in mein Wesen […]"[12] dürfte Sibelius auf sich und *Kullervo* bezogen haben. Langsam, aber stetig, reifte die Symphonie. Ende Januar – der Komponist war von Lovisa nach Helsinki umgezogen – waren die beiden ersten Sätze „so gut wie fertig".[13] Der dritte Satz allerdings, dessen Umfang zu wachsen schien, je mehr er daran arbeitete, bereitete ihm Schwierigkeiten. So ist eine ganze Seite mit Themen zu Satz III (HUL *0088*) – ein Triangel-Rhythmus in den Anfangstakten erinnert an das frühere *Allegro* für Hornseptett und Triangel – wild durchgestrichen und offenbart eindrücklich seine ganze Frustration. Bereits im Dezember zuvor hatte er Aino geschrieben, er sei sich über die Struktur dieses Abschnitts unsicher: „Mir ist noch nicht klar, ob es einen *kertoja* [Sprecher] geben wird, was auf ein Melodrama hinausliefe (in diesem Fall auf Kosten des wunderbaren Zwiegesangs zwischen Kullervo und seiner Schwester) oder ob es zwei Personen geben wird, Kullervo und seine Schwester (Ojanperä und Madame Achté) und ich alles Übrige musikalisch mit Mottos beschreibe."[14]

Als sich Sibelius Mitte Februar gegen die Idee eines Sprechers entschied (als „banal und theatralisch" tat er sie in einem Brief an Aino vom 16. Februar 1892 ab), erwies sich diese Entscheidung als die Lösung aus der Sackgasse. Sie ermöglichte nun den Schluss der Symphonie und eröffnete dem orchesterbegleiteten Chor die Möglichkeit, Kullervos Tod zu erzählen. Nun konnte er Aino (am 22. Februar 1892) berichten, dass er drei Sätze fertig habe, nur *drei* seien noch fertigzustellen. Diese und ähnliche Bemerkungen zeigen, dass sich Sibelius seine Symphonie noch ausgedehnter vorstellte, als es das Werk bereits war. Möglicherweise entschied der Aufführungstermin im April auch über die schließlich erreichte Fünfsätzigkeit.

Es ist eine glückliche Fügung, dass genau dieser Moment in der Entstehungsgeschichte von *Kullervo* überliefert ist. In der Nacht vom 27. zum 28. Februar vollendete Sibelius einen für Probezwecke angefertigten Klavierauszug von Satz III. Zu diesem Zeitpunkt plante er die Verwendung eines gemischten Chores mit Frauen- und Männerstimmen. Die Chorsysteme im Klavierauszug sind einfach mit *Coro* bezeichnet. Als er diesen Satz am 3. März 1892 Wegelius zeigte, gab ihm sein Mentor einen inspirierenden Rat. Sibelius berichtete darüber an Aino: „Er [Wegelius] hat meinen 3ten Satz gesehen, den mit Chor und 2 Solisten und Orchest[er]. Er meinte, dass die Damen sich zieren und nicht singen würden. Du verstehst, Liebling! Es gibt jetzt vielleicht eine Stelle, die weniger plakativ sein könnte, dort nach *verat veivät neien mielen* [‚Kleider fesseln der Jungfrau Sinne'] etc., wenn das Orchester weitererzählt. Wenn die Damen nicht zum Singen aufgelegt sind, dann benutze ich eben einen Männerchor."[15]

Die fragliche Stelle (Satz III, T. 278–326), eine kraftvolle Liebesszene, in der es Kullervo schließlich schafft, das unbekannte Mädchen, das seine Schwester ist, zu verführen, stellt eine der erotischsten Musiken dar, die Sibelius jemals schrieb. Sibelius' weitere Anmerkung „Er schimpfte über bestimmte, aus seiner Sicht unmotivierte Stellen – auch eine Idiotie", lässt auf die prüde Reaktion von Wegelius auf die heikelsten Momente der Partitur schließen. Sibelius folgte schließlich dem Rat des älteren Komponisten bezüglich des Chores und der Beschränkung auf Männerstimmen. Am erotischen Charakter seiner Musik änderte er jedoch kaum etwas, wie ein Vergleich des Klavierauszugs mit dem Partiturautograph zeigt.

Bis zur Premiere von Kullervo waren es weniger als zwei Monate, und der vierte und der fünfte Satz mussten noch geschrieben werden. Sibelius' Brief, in dem er über seinen Zusammenstoß mit Wegelius berichtete, enthält einen weiteren Gedanken: „Ich habe eine gute ‚Idee' für meinen vierten Satz. Dieses *läksi ilotellen sotaan* wird ganz wörtlich behandelt. Da sind einige Marschthemen, die gesteigert werden."[16] Premierenbesucher würden wahrscheinlich verstanden haben, was Sibelius mit dem von ihm falsch wiedergegebenen Zitat meint – nicht weil sie *Kalevala* so gut kannten, sondern weil sie den gesungenen Text vor sich hatten. Das erste Mal in der Geschichte lag einem Konzertpublikum nämlich ein finnischer Text direkt vor.[17] Die Textseiten enthielten auch das Motto, das Sibelius für Satz IV ausgewählt hatte (Kursivsetzung von der Herausgeberin):

Kullervo Kalervon poika,	Darnach schickte sich Kullerwoinen,
Sinisukka äijön lapsi	Kalerwos Sohn, zur Reise an,
Läksi soitellen sotahan,	*Zog mit fröhlichem Spiel zum Kampfe*,
Ilotellen tappelohon;	*Unter Jubel hinaus zum Streit,*
Soitti suolla, soitti maalla,	Blies auf allen Sümpfen und Wegen,
Kajahutti kankahalla,	Durch die Heide mit lautem Ton,
Rojahutti ruohokossa,	Weithin über die Wiese schallt es,
Kulahutteli kulossa.	Über das welke Heidekraut.[18]

Dieses Motto findet sich weder in Sibelius' Autograph noch auf späteren Programmzetteln. Ebensowenig erschien es in der 1966 veröffentlichten Partitur von Breitkopf & Härtel. Dennoch durchzieht das Waffengeklirr dieser Zeilen den gesamten vierten Satz und lässt ihn für entsprechend martialische Anlässe besonders geeignet erscheinen. Kein Wunder also, dass Kajanus in dem Jahr des Aufstands von 1905, wenige Wochen nach dem so genannten „Blutsonntag" (an diesem Tag richteten zaristische Truppen unter friedlich demonstrierenden Zivilisten in St. Petersburg ein Blutbad an), gerade diesen Satz in einem Kriegskonzert mit ausschließlich finnischer Musik dirigierte.

Innerhalb von zehn Tagen, nachdem Sibelius Aino über seine Pläne für den Marsch informiert hatte, stellte er den vierten Satz fertig. Doch dann ließ ihn etwas zögern. Durch Zufall hatte er ein Portrait gesehen, das Ainos Bruder Eero Järnefelt (1863–1937) gerade fertig gestellt hatte. Es zeigte den prominenten Henrik Johan Standertskjöld, im Profil, sitzend mit einer Zigarre in seiner linken Hand, in der rechten einen Spazierstock. Das Bild machte einen überwältigenden Eindruck auf ihn, und ihm erschien nun der innere Zusammenhang des vierten *Kullervo*-Satzes nicht mehr stimmig.[19] Er machte sich also ans Verbessern und schrieb am 17. März an Aino, er hoffe, die Revision noch in dieser Nacht fertig stellen zu können. Vom fünften Satz berichtete er wenig, außer, dass dieser „den großen Vorteil hat, wieder mit Chor zu sein. Das ist auch der Ort, wo der Chor über Kullervos Tod berichtet. Danach habe ich nichts, kein Resümee oder so etwas."[20] Es dürfte kaum ein Satzpaar geben, das, wie der Komponist selbst, eine derartige Bandbreite an unterschiedlichen Stimmungen aufweist: dem stürmischen vierten Satz, einem Marsch à la *Symphonie fantastique*, lässt Sibelius einen Finalsatz im Charakter einer *Valse triste* folgen.

Sibelius' Mut angesichts des bedrohlich näher rückenden Premierentermins erscheint tatsächlich beeindruckend. Am 27. März schreibt er an Aino (Kursivsetzung von der Herausgeberin): „Weißt Du, dass ich in den letzten vier Tagen und Nächten nicht mehr als ein paar Stunden geschlafen habe, und das war heute Morgen. Momentan denke ich, dass meine Komp[osition] so in Ordnung ist. […] Höre, wenn es so geht, wie ich denke, nämlich wenn ich sie in 10 oder 12 Tagen ausarbeiten kann, dann wird mein Konzert am 11. April stattfinden. […] *Die Komp*[osition] *ist noch nicht fertig*. Ich habe noch alles wunderbar klar im Kopf. […] Oh! Wie ich mich danach sehne, aufs Podium zu steigen und zu zeigen, was ich geschaffen habe –."[21]

Dieser alarmierende Brief zeigt, dass das Werk wenige Wochen vor der Premiere noch nicht fertig war und dass als Premierentermin ursprünglich der 11. April 1892 vorgesehen war, 17 Tage bevor die Premiere schließlich stattfand. Offenbar meinte der Komponist, wenn er Tag und Nacht daran arbeiten würde, könnte er das Werk in fünf Tagen fertig stellen. Der Brief erklärt vor allem aber den Zustand des Autographs, das teils von seiner ekstatischen Begeisterung, teils von der panischen Angst, in der es geschrieben wurde, Zeugnis ablegt. Zwar gibt es auch in den ersten drei Sätzen abenteuerliche Bögen, schiefe und schräge Notenköpfe und bizarre Symbole, aber die beiden letzten Sätze quellen geradezu über von abenteuerlichen Fehlern, von nach Seitenwendern nicht weitergeführten Stimmen, falsch transponierten Bläserstimmen, „Querfeldeinbögen", die kaum zuzuordnen sind, Notenschlüsseln, die an der falschen Stelle sitzen, und von Dutzenden von aufführungspraktisch wichtigen dynamischen Bezeichnungen, die nur in Sibelius' Kopf „wunderbar klar" geblieben waren und deshalb fehlen. Dass die ersten Aufführungen von *Kullervo* überhaupt zustande kamen, ist also nicht nur dem Komponisten selbst zu verdanken, sondern ebenso der überschaubaren Größe des Orchesters und den tapferen Kopisten.

Als Sibelius *Kullervo* am 28. April 1892 dirigierte, war die Öffentlichkeit durch den Kritiker der Zeitung *Päivälehti* Oskar Merikanto (1868–1924) positiv eingestimmt, der bereits das öffentliche Interesse an einer „groß angelegten finnischen Komposition" geweckt hatte. Die Neuartigkeit dieses Ereignisses und das elektrisierende Dirigat des hoch gewachsenen, schlanken jungen Komponisten heizten die allgemeine

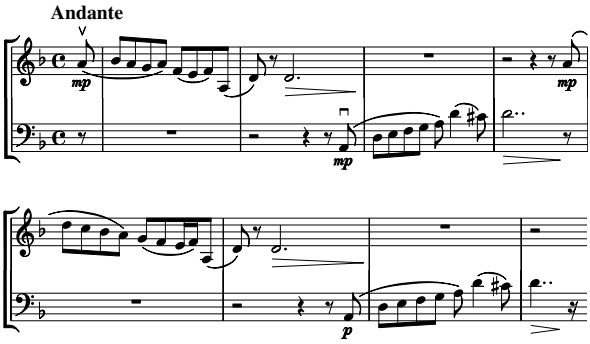
Begeisterung zusätzlich an. Merikantos stürmische Lobeshymnen in *Päivälehti* fanden ebenso Eingang in die Sibelius-Literatur wie die auf blau-weißem Band geprägten Worte aus der *Kalevala*, mit der der riesige Lorbeerkranz geschmückt war, den Robert Kajanus dem Komponisten überreichte: „Hier nun führen die Wege weiter, Neue Pfade beginnen hier."[22] Dass die finnischsprachige Zeitung *Päivälehti* lautstark für *Kullervo* eintrat und das Werk als „die erste wirklich finnische Musik" pries, verwundert nicht. Rezensionen in der schwedischsprachigen Presse stimmten ebenfalls in das Loblied ein, darunter Rezensionen von Bis (Karl Wasenius, 1850–1920) in *Hufvudstadsbladet* und von dem angesehenen Karl Flodin (1858–1925), der in der *Nya Pressen* verkündete, Sibelius habe zu seiner eigenen Stimme gefunden und damit eine Musik geschaffen, die „ganz unsere ist, […] finnisch von Anfang bis Ende …". Im darauf folgenden Jahr begann der Enthusiasmus jedoch abzuebben. Einige Rezensenten beklagten sich über störende Dissonanzen, einer warf dem Komponisten vor, er habe die edlen Seiten des gestrauchelten Helden vernachlässigt, und alle waren sich darin einig, dass das Werk zu lang sei. In ihrer Überzeugung, das spezifisch „Finnische" in *Kullervo* herauszufinden und zu beschreiben, stimmten die Kritiker jedoch überein.

Finnlands kulturelle Integrität und seine politische Unabhängigkeit waren in den Jahren 1892 und 1893 lebenswichtige Fragen. *Kullervo* kann deshalb heute weniger emotionsgeladen auf seine finnischen Merkmale hin untersucht werden. Diese sind – neben so offensichtlichen wie Text und Thematik – vor allem an der Melodik festzumachen: typisch finnisch erscheinen die volksliedhaften Anklänge des fanfarenartigen Mottothemas; typisch finnisch auch das karelisch geprägte Motiv des Englischhorns in Satz II, Takt 157 mit seinem engen Tonumfang und den geradezu hypnotischen Tonwiederholungen, sowie das Thema in Satz IV, T. 142–147, das einem Thema in dem Jahre später komponierten Ballett *Petruschka* so ähnlich ist, dass Sibelius' Schwiegersohn Jussi Jalas (1908–1985) vermutet hat, es stamme aus einer karelischen Melodie, die sowohl Sibelius als auch Strawinsky bekannt gewesen sein muss.[23]

Um diese finnischen Eigenschaften tiefgründiger beschreiben zu können, muss man den bestens bekannten Kontakt des Komponisten mit dem nationalen Kulturerbe in Betracht ziehen: Sibelius' berühmten Besuch bei der des Lesens und Schreibens unkundigen ingrischen Sängerin Larin Paraske (ca. 1834–1904), die wegen ihres phänomenalen Gedächtnisses – sie kannte hunderte von Runenversen auswendig – und ihres ebenso atemberaubenden Vortrags bereits zu Lebzeiten zu einer Legende geworden war. Was Sibelius von Paraske gelernt hat, war lange Zeit Gegenstand kontroverser Diskussionen. Auch wenn sich also aus dem Treffen keine direkten Einflüsse herleiten lassen, scheint die zierliche, außergewöhnliche Erscheinung Paraskes doch einen starken Eindruck auf Sibelius gemacht zu haben, an dem sich sein generelles Interesse an Volksmusik entzündete. Was von dem Treffen bekannt ist, gestattet weiteren Einblick in diese Fragestellung.

Auffällig ist zum einen der offensichtliche zeitliche Zusammenhang des Treffens, der eng mit der wieder aufgenommenen Arbeit und dem beträchtlichen Fortschritt an *Kullervo* zusammenfällt. Zum anderen fällt in den *Kullervo*-Skizzen das mit der Bezeichnung *Alla recitativo* versehene fünfgliedrige „*Kalevala*-Versmaß" auf. Ursprünglich für Satz II vorgesehen, fand dieses Versmaß nun für den Chortext in Satz III Verwendung, hatte Sibelius doch bereits im Frühjahr zuvor Gelegenheit gehabt, anhand des von ihm bewunderten Liedes *Paimenessa* von Ilmari Krohn (1867–1960), unter dessen Taktwechseln der 5/4-Takt dominiert, die Bedeutung der Fünfgliedrigkeit für die Vertonung finnischsprachiger Lyrik zu erkennen.[24]

Vielleicht hat Larin Paraske in der Folge Sibelius darin bestärkt, auf seine Fähigkeit zu vertrauen, finnische Texte zu vertonen – eine Fähigkeit, von der er selbst bekannte, dass es ihm darin mangele. Wahrscheinlich war der Vortrag Paraskes für ihn ein unanfechtbares Modell für die finnische Deklamation. Selbst ein oberflächlicher Vergleich von *Kullervo* mit Melodien, die von alten Runengesängen transkribiert wurden, zeigt jedoch, dass Sibelius Paraskes Vorbild nicht folgte. Die Runensänger benutzten einen erhöhten, künstlichen Tonfall, um damit ihren poetischen Vortrag vom Alltagstonfall abzuheben. In *Kullervo* hingegen kommt Sibelius der natürlichen Sprachbetonung oft überaus nah. Auch wenn der Komponist nichts erwähnt, so scheint doch der inspirierende poetische Vortrag Paraskes Spuren in seinem instrumentalen Komponieren hinterlassen zu haben. Die Takte 78–84 des ersten Satzes von *Kullervo* zeigen dies beispielhaft: die Endnoten der melodischen Phrase sind mit gleichen Betonungen verlängert. Diese Art musikalischer Geste durchzieht Sibelius' Stil; in *Voces intimae* (1909 komponiert) gibt es in den Anfangstakten einen Wechselgesang zwischen erster Violine und Violoncello, der lebhaft an einen lyrischen Dialog zwischen zwei Runensängern erinnert, die jeweils die Endsilben betonen und dehnen:



Voces intimae, Satz I, T. 1–8 (Violine I, Violoncello)

Eine weitere Eigenheit von *Kullervo*, die hier berücksichtigt werden muss, hängt mit Änderungen in den überlieferten Texten zusammen. Die großen Interpreten des Epos erlaubten sich improvisatorische Freiheiten beim Vortrag, sie tauschten Wörter- und Zeilenfolgen aus, veränderten Wortformen und gaben den Geschichten individuelle Gestalt. Im Lichte dieser Tradition kommen Sibelius' Änderungen im *Kullervo*-Text eine besondere Bedeutung zu. Sie zeigen, dass sich der Komponist die lebendige Praxis angeeignet hatte, wie sie von der *Kalevala* repräsentiert wird. Obwohl es sich meistens um subtile Änderungen handelt, von denen einige wohl auch seiner unvollständigen Beherrschung der finnischen Sprache geschuldet sind, waren doch die wichtigsten Änderungen beabsichtigt. Eine von ihnen verdient eine gesonderte Anmerkung. Es handelt sich um eine Stelle in Satz III, wo Kullervo beginnt, seine von ihm nicht als solche erkannte Schwester zu verführen, genau die Szene, die Wegelius als zu direkt kritisiert hatte: „*Verat veivät neien mielen, Raha muutti morsiamen*. [„Kleider fesseln der Jungfrau Sinne, Gold verwirrt des Mädchens Verstand."][25]
Bei der Vertonung dieser Zeilen änderte Sibelius das Wort *raha* [Geld] in *halu* [Begehren]; damit änderte er die Phrase zu „Begehren machte die Braut gefügig" (T. 267). Die Wortänderung ist höchst bedeutsam für den Komponisten, dessen tiefe Liebe zu seiner zukünftigen Frau tiefe Spuren im *Kullervo*-Material hinterlassen hat (und der weder zu diesem Zeitpunkt noch später dafür bekannt war, einen besonderen Geschäftssinn zu besitzen). Dass sie ganz bewusst vorgenommen wurde, wird nicht nur durch ihr konsequentes Vorkommen in dem am 28. Februar 1892 fertig gestellten Klavierauszug und im Autograph der Partitur bezeugt, auch die Musik selbst stützt diese Annahme: die fraglichen Worte werden von einem Oboenpaar begleitet, das ein zärtliches, sehnsuchtsvolles Liebesthema spielt (T. 262–274). Die Art und Weise, wie Sibelius einen der entscheidendsten Momente des Dramas gestaltet, indem er diesen mit persönlicher Bedeutung auflädt und ihm damit eine neue musikalische Dimension verleiht, zeigt sein tiefes Verständnis und seine volle Identifikation mit der *Kalevala*-Tradition.
*Kullervo*s „finnische" Eigenschaften treten umso stärker hervor, je klarer die authentischen Aspekte der Partitur wieder hergestellt werden. Sie erklären aber nur unvollständig die Bedeutung dieser Symphonie. Zwar konnte sich das Werk damit einen prominenten Platz unter den Marksteinen der finnischen Musik erobern, die Wiederbelebung einer historischen Legende durch Sibelius wird jedoch erst in einem größeren Zusammenhang verständlich. Die Entscheidung des Komponisten, eine mythische Figur auf psychologische und realistische Weise zu gestalten, entsprach nämlich voll und ganz Strömungen, die von Wien und Paris ausgingen und ebenso in Skandinavien verbreitet waren.[26] Dass ein solches Werk einerseits einen finnischen Stempel trägt, andererseits aber auch von den drängendsten intellektuellen Fragen des späten 19. Jahrhunderts geprägt ist, bezeugt den Charakter der künstlerischen Ambitionen von Sibelius und stellt die eigentliche Errungenschaft seiner ersten und einzigen Chorsymphonie dar.

Helsinki, Frühjahr 2004 Glenda Dawn Goss

1 Brief von Sibelius an Aino, Sibelius-Familien-Archiv (=SFA), Finnisches Nationalarchiv Helsinki. Sämtliche hier zitierte Briefe an Aino entstammen dem Dokumentenordner 94 des Nationalarchivs, sie werden nachfolgend nur durch ihr Datum unterschieden. Zum originalen Wortlaut der Zitate siehe Band I/1.1 der Gesamtausgabe *Jean Sibelius Werke*.
2 Sibelius an Robert Kajanus, 14. März 1891, Sibelius Museum, Turku; Sibelius an Martin Wegelius, 13. April 1891, SFA, Dokumentenordner 121.
3 SFA, Dokumentenordner 23.
4 Eemil Sivori (Hrsg.), *Mäntyharjun kansanlauluja koonnut sekä kvartetille ja sekaääniselle köörille* [Volksliedsammlung aus Mäntyharju für Quartette oder auch Chöre] (Porvoo: Werner Söderström, 1887), S. 19f., 27. Die Melodien der Notenbeispiele 3 und 4 sind dieser Sammlung entnommen.
5 Christian an Jean Sibelius, SFA, Dokumentenordner 28. Der Brief ist undatiert, sein Inhalt zeigt, dass er vom Herbst 1889 stammt. Möglicherweise war Christian auf die Volkslieder gestoßen, die Jean in seinem *Allegro* verwendet hat.
6 Sibelius an Aino, 9. Dezember 1891.
7 Sibelius an Aino, 17. Dezember 1891.
8 Sibelius an Aino, 20. Dezember 1891.
9 Sibelius an Aino, 21. Dezember 1891.
10 Siehe Olle Sirén, *Lovisa stads historia 1745–1995* (Lovisa: ohne Verlag 1995), S. 196. Sibelius an Adolf Paul, 9. Dezember 1891: „Dirigat war wunderbar. Ich war überhaupt nicht nervös.", HUL *Coll. 206.62*. Obwohl es sich in Lovisa um kein professionelles Orchester handelte, bot es Sibelius doch unschätzbare Praxis.
11 Dies berichtet er Aino in seinen Briefen vom 1. und 23. Januar 1892.
12 John Keats, *Endymion*, Buch I, Zeilen 36f.: „The very music of the name has gone into my being […]"; zitiert nach *A Keats Selection*, hrsg. und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Norman Howlings (London: MacMillan 1966), S. 27, deutsche Übersetzung von Mirko Bonné (Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1995), S. 178.
13 Sibelius an Aino, Poststempel vom 31. Januar 1892.
14 Sibelius an Aino, 20. Dezember 1891.
15 Sibelius an Aino, 4. März 1892. Die aus der *Kalevala*, Rune 35, stammende Zeile 175 ist nach der Übersetzung von Hermann Paul zitiert (siehe Anm. 18).
16 Sibelius an Aino, 4. März 1892.
17 Die separaten Programmtexte waren allerdings nur schwedisch abgedruckt. Der Komponist hatte auch noch ein anderes Detail bedacht: Um störende Wendegeräusche bei der Aufführung zu vermeiden, wurde für die Textzettel besonders weiches Papier verwendet. Sibelius hatte offenbar aber nicht damit gerechnet, dass nach jedem Satz applaudiert wurde (vgl. Bis, in: *Hufvudstadsbladet*, 30. April 1892).
18 *Kalevala*, Rune 36, Zeilen 155–162. Deutsche Übersetzung dieser und weiterer Zeilen von Hermann Paul, in: *Kalevala. Das Volksepos der Finnen*, 2 Bde., Helsingfors: G. W. Edlund 1885–1886.
19 Sibelius an Aino, 14. März 1892. Leider ist die ursprüngliche, vor der Bekanntschaft mit dem Portrait entstandene Version der Musik nicht überliefert; das Portrait befindet sich in Privatbesitz. Ein genauerer Bezug zu dem Portrait lässt sich deshalb nicht herstellen.
20 Sibelius an Aino, 4. März 1892.
21 Sibelius an Aino, 27. März 1892.
22 „Siitäpä nyt tie menevi, Ura uusi urkenevi." *Kalevala*, Rune 50, Zeilen 615–616 (siehe Anm. 18)
23 Jussi Jalas, *Kirjoituksia Sibeliuksen sinfonioista: Sinfonian eettinen pakko* (Helsinki: Fazer, 1988), S. 17.
24 Siehe Glenda Dawn Goss, „Vienna and the Genesis of Jean Sibelius's *Kullervo*: 'Durchführung zum Teufel'", in: *The Cambridge Companion to Sibelius*, hrsg. von Daniel M. Grimley (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2004), S. 22–31. Sibelius hatte in seinen Wiener Jahren auch Gelegenheit gehabt, eine ganze Reihe von Melodien für einen bulgarischen Cellisten zu schreiben, „alles finnische Volksmelodien oder darauf basierend", wie er Aino am 24. Dezember 1890 berichtete.
25 *Kalevala*, Rune 35, Zeilen 175f. (siehe Anm. 18).
26 Zur Bedeutung dieser Fragen und zu den Spuren, die sie in *Kullervo* hinterließen, siehe Glenda D. Goss, „A Backdrop for Young Sibelius: The Intellectual Genesis of the *Kullervo* Symphony", in: *19th-Century Music* XXVII/1 (2003), S. 48–73.

Preface

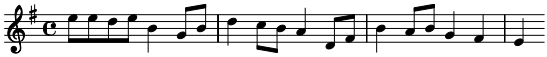
Jean Sibelius's *Kullervo*, premièred in Helsinki on April 28, 1892, is the only Sibelian symphony to lie fully within the nineteenth century. Its advent initiated a long procession of orchestral works that culminated with *Symphony no. 7* (1924) and *Tapiola* (1926). Although these compositions were products of a vastly different world, their coming was prepared by *Kullervo.* Through its abundant pages, among the most lavish Sibelius ever produced, lies the way for taking the full measure of one of the twentieth-century's foremost symphonists.

"I'm working now on a new symphony, completely in the Finnish spirit."[1] With these words, written from Vienna on April 15, 1891, Jean Sibelius announced that *Kullervo* had begun. It is hardly surprising that this ambitious first symphony should have germinated in the fertile soil of Vienna.

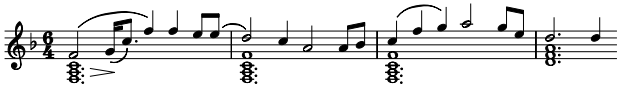
The ideas that lay behind *Kullervo* are clearly documented from its birth. Throughout the entire creative process, Sibelius consistently and unvaryingly used the Swedish word *symfoni*, whether addressing his fiancée Aino Järnefelt (1871–1969), conductor Robert Kajanus (1856–1933), or his former teacher Martin Wegelius (1846–1906). To Aino he expressed himself on April 8, 1891, "I've begun to think about a new *symfoni*"; on April 15, "I'm now working on a new *symfoni*"; on April 18, "I'm continuing to get clarity in my *symfoni*." To Kajanus he wrote, "Now I have in mind a *symfoni*," while to Wegelius, he confided, "I believe and hope my *symfoni* will be good."[2] Even though Sibelius never wrote any generic designation into his manuscript, the symphony image was tenacious and abiding. In 1917–1918, when he made a piano-vocal arrangement of *Kullervon valitus*, he included the subtitle *Ote Kullervo-sinfoniasta* [Excerpt from the *Kullervo* symphony]. And long after the composer's reputation had been secured in his homeland, a representative from the city of Lovisa wrote to ask his sanction for the installation of a plaque to honor the place where "Jean Sibelius composed his Kullervo Suite." Sibelius, drafting a response on February 27, 1945, emphasized both in words and underlining that the work was the "Kullervo *symphony* (not suite)."[3]

The composer's numerous and unequivocal remarks about the music as well as its specific structural features – five movements, the first in sonata form, followed by a slow movement and later a march – leave little doubt that *Kullervo* is not just Sibelius's first major symphonic work: it is his first symphony.

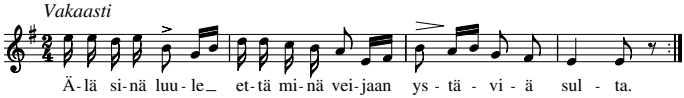
Sibelius's extensive correspondence with his muse, Aino Järnefelt, affords an illuminating gloss on the surviving manuscript material. When on February 26, 1891, Sibelius claimed that he was writing a symphony in three or four movements whose basic idea was Finnish, he sketched a melody of just over three bars for Aino:



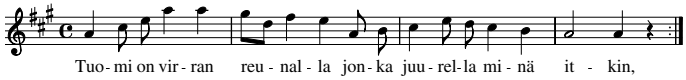
Although this "symphony" did not materialize, by mid-April the ideas that blossomed into *Kullervo* were beginning to take root. On April 18, having solemnly avowed to Aino that all his moods stemmed from the *Kalevala*, Sibelius notated for her the theme that would open *Kullervo*:



The two themes have roots in folksong: the first is a direct transcription of the opening of *Epäilevälle* ["Don't think that I lead your friends away from you"]:



The second bears a resemblance to *Tuomen juurella* ["Underneath the birdcherry tree I stand alone and weeping"]:



Both melodies had been published – and in the same collection.[4] Moreover, both had been put into service once before by Sibelius in a somewhat prosaic *Allegro* for brass septet and triangle. The circumstances are worth relating, for they bear significantly upon the origins and deeper meanings of the *Kullervo* materials.

In 1889 Sibelius had entered a competition sponsored by the Society for Culture and Education (*Kansanvalistusseura*). The rules stipulated that submissions should be either for brass septet or four-voice chorus, and further, that each composition should be a newly created work based on a Finnish folksong or a national dance. Sibelius, who was in Berlin in the autumn of 1889, submitted an *Allegro* for brass septet and triangle. In bb. 10–13 of the *Allegro*, the tune *Epäilevälle* peals out on the B♭ cornetti. And a fanfare in b. 60 signals the entrance of *Tuomen juurella* (in bb. 64–67), marked *Posato e un poco più lento* and played by all three cornetti.

It appears that Sibelius had considered submitting a choral work as his contest entry (perhaps the reason why he took along a borrowed copy of the *Kalevala* when he left for Berlin – a full year before the much-discussed reading of that celebrated epic in Vienna). A letter from his brother Christian conveyed the rules of the contest and mentioned that any choral works would need to have Finnish words. Christian promised to send his brother some Finnish lyric poetry, and his next words leap from the page with their far-sighted clarity: "It's a shame you have so little time, otherwise, you could, for example, compose a choral cycle to some episode of the *Kalevala* or such. I'll also try to get some Finnish folksongs and dances for you…"[5]

The seeds of using folksong – and of writing a grand *Kalevala* work – were thus sown in 1889 and incubated in a brass septet, one of the largest ensembles at which the would-be symphonist had at that time tried his hand. Now in the spring of 1891 the shapes and sounds of Finnish folksong evidently haunted Sibelius as he began composing his symphony. *Epäilevälle*'s square tune made less appreciable impact on *Kullervo*, but the sharply rising tonic-fifth-octave fanfare that begins *Tuomen juurella*, ideal for the brass septet's signalist, was transformed into *Kullervo*'s opening theme. That its *Kullervo* incarnation flaunts a brusque Scotch snap and deviates through the scale's second degree rather than conventionally outlining the triad testifies less to Sibelius's thriftiness at thematic recycling and more to the composer's ripening skills and his ability to wrest individuality from standard fare.

The process of working out this "wonderful motive" (as he boastfully described it to Aino on December 20, 1891) seems to have been a product of the Viennese spring. Although his sketch pages are rarely dated, melodic material among folios in Helsinki University Library (HUL *0419*, pp. [66–71]) shows characteristics of having originated about this time. Sibelius outlined just over 100 bars in pencil, sketching out a first, a second, and then a third theme to which he gave some harmonic underpinnings. The melody soars upward until it bursts into a rising sun glimmering over a lake – the kind of *segue* between realities that often characterized Sibelius's creative process. He worked out his ideas further on the next pages, gradually sharpening the rhythmic contours here and the melodic profile there, and garnishing the borders with a blooming plant springing from the earth on one page (p. [72]), a caricature of a hairy creature on another (p. [73]). There is finally a harmonized version (p. [78]), some eighteen bars in short score (with the designation *I d moll* ["in d minor"]). Here too the theme is not just "music itself": the composer has written the names of his father and uncles – and the dates of their deaths, then vigorously crossed out this temporal and perhaps too literal information.

A hiatus in both composition and correspondence ensued, first owing to the kidney stones from which he suffered in Vienna, later probably because of Finland's almost unbearably glorious summer, part of which Sibelius spent in Aino's company. And it was only in December, when the days were at their shortest, that the vague "I'm making progress" comments began to give way to concrete accounts of the work's headway. The day after his birthday, he confided that the first movement, "… the most difficult because it sets the tone for the whole thing," was underway.[6] That the symphony then stood in a state far more compressed than we know it today is evident from his letter written just over a week later: "There is much in my Kullervo introduction that has taken hold of my whole soul, but again other things aren't yet so good. The culmination is when Kullervo goes in his sledge and makes love to his sister. I have imagined it as a broad melody (about 100 bars) for violins, violas, and cellos in unison with some low rhythmic accompaniment (trombones and so on). It will be more intensified than anything I've ever done. I

already have it. I would like to write it here, but perhaps I won't do it. The whole introduction is in strict symphony form."[7]

Here ideas that later would be separated into the first three movements swirl together as one. And the sketch that corresponds to this description (HUL *0082–85*) shows just how frighteningly far the work had to go. Across their leaves a pencilled melody takes wing in the first violins; on one folio stands the number "100," jotted in pencil under orchestral staves through which bar lines are freely drawn (HUL *0083*, p. [2]). Eventually, Sibelius realized that this "broad melody … in unison" would have to be transferred to a movement of its own, *Kullervo and his Sister* (Movement III). There it soars in the first and second violins, accompanied by thrumming figures on bassoons, violas, and violoncellos (bb. 278–326 in the present score), but reduced from the initially projected 100 bars by approximately one half. The ideas only found their rightful places the following spring and then often in quite different forms. Still, the intentions draw attention to the mental images that shaped the work's first movement, which encapsulates the whole drama and indeed coalesces into "strict symphony form" – exposition, development (b. 172), and recapitulation (b. 335).

Three days after describing Kullervo's proposed first movement, Sibelius, gloriously alive with creative energy, wrote to Aino: "As for the beginning, I don't want to go into details there, but have one or at most two images (I mean Kullervo as a child and as a shepherd with Ilmarinen). Read this carefully and tell me what you think. Is it enough? After the first Allegro I would almost like to have a pastoral mood; that would be more musical than, immediately after the Allegro which goes in minor, to have a lullaby, which always has something sad in it. In this I'm thinking in a practical way of the audience's reaction! – But surely it is more consistent to begin at the beginning – a wonderful motive it is indeed."[8]

Gradually, as he sketched and discarded, revised and emended, at one point furiously scrawling *Durchführung zum Teufel* [development to hell] across the development section (HUL *0419*, pp. [141–142]), the alluvium began to yield a rich harvest. The "wonderful motive" of the beginning, redolent of Finnish folksong, remained in place as the symphony's motto theme, a bold, fresh *Allegro moderato*. By December 21 when Sibelius wrote to Aino, "I already have the lullaby. It is a theme that intensifies through variations," the shape of the second movement had begun to emerge. One of the lullaby's earliest surviving sketches shows that it began life in a five-beat meter and with the character of a recitative (HUL *0419*, p. [213]).

The idea was principally a rhythmic one, which its composer planned to invigorate with the character of a march: *I Finalen i början dyningar af marcia* – "At the beginning of the finale swells of marcia." As he worked on, Sibelius gradually transformed the swells into a 3/2 meter over a drone bass. It was only at a rather late stage that the pungent Scotch snap, which gives such zest to the opening theme, was also grafted onto the lullaby.

As he worked, the composer discovered that "the deeper I go into this Kullervo's fate, the smaller I feel and as if I am impudent to take on this theme."[9] Part of his salvation was conducting. During the autumn of 1891 Sibelius was called upon to lead Lovisa's sixteen-man orchestra, *Filharmoniska sällskapet*, which provided occasional dips into the "orchestral baths" that refreshed his work.[10] Other liberation came through literature. Although composing ostensibly came to a standstill during Christmas and New Year, Sibelius was reading voraciously – Rydberg's new novel of life in Sweden during the Reformation, *Vapensmeden* [The Armourer], Dostoyevsky's *Crime and Punishment*, and Keats's *Endymion*. When he resumed composing, his eyes had been opened: in early January, he struck out ferociously[11] – perhaps the source of at least some of the loose leaves today classified as HUL *0082–0085*, which are filled with hideous erasures, turbulent rewriting, and raging scribbles. Yet the pages also suggest that Endymion's grip on the poet, who sighed "The very music of the name has gone into my being …,"[12] was repeated in Kullervo's enchantment for Sibelius. For slowly, the symphony ripened. By the end of January when the composer moved from Lovisa to Helsinki, the first two movements were "as good as ready."[13] The third, however, whose material seemed to grow in quantity the more he worked, was giving him difficulties. A savage scrawl over a whole page of themes for Movement III (HUL *0088*), its triangle rhythm in the opening bars recalling the earlier *Allegro* for brass septet and triangle, testifies forcefully to his frustration. The previous December he had expressed uncertainty about the structure of the episode when he wrote to Aino: "I am not yet clear on whether I'll have a *kertoja* [narrator] and treat everything as a melodrama (in which

case the wonderful exchange between Kullervo and his sister will be lost) or have two persons, Kullervo and his sister (Ojanperä and Madame Achté), and describe everything else in music with mottos."[14]

When in mid-February Sibelius decided to abandon the idea of a narrator ("banal and theatrical" he wrote dismissively to Aino on February 16, 1892), the decision proved to be the solution to the stalemate. It facilitated the end of the symphony, allowing the chorus, accompanied by the orchestra, simply to relate Kullervo's death. Now he could tell Aino (on February 22, 1892) that he had three movements ready – and only *three* left to complete. This and similar remarks make it clear that Sibelius envisioned his symphony as having even more grandiose proportions. Perhaps it was only the April performance deadline that determined the final number of five movements.

Providentially, this very moment in the life of *Kullervo* has been preserved. Working through the night of February 27–28, Sibelius completed a rehearsal score for Movement III. At this point in time he was planning a mixed choir of men's and women's voices, and the choral staves in the rehearsal score are labelled simply *Coro*. When on March 3, 1892, he showed the movement to Wegelius, his mentor gave him inspired advice. As Sibelius related to Aino: "He [Wegelius] has seen my third movement, the one with chorus and two soloists and orchestra. He thinks that the women will be embarrassed and not sing. You, darling, understand! There is perhaps now a place that could be less graphic, there after *verat veivät neien mielen* [Fabrics brought the maiden 'round], etc. when the orchestra narrates further. In case the ladies are not inclined to sing, then I'll use a male choir."[15]

The passage in question (Movement III, bb. 278–326), the powerful love scene during which Kullervo finally succeeds in seducing the unrecognized maiden who is his sister, resounds with some of the most erotic music Sibelius ever wrote. Indeed, Sibelius's further remark, "He gave me a scolding for certain crude places, in his view unmotivated – also idiocy," suggests Wegelius's prudish reaction to the score's most explicit moments. Sibelius eventually took the older composer's advice about the choir, reshaping it for men only. But he changed little of his erotic language, as a comparison of the rehearsal score with the autograph manuscript shows.

Less than two months before the première, Kullervo's fourth and fifth movements had yet to be written. Sibelius's letter, relating the encounter with Wegelius, includes the further thought, "I've gotten a good 'idea' for my fourth movement. That *läksi ilotellen sotaan* will be handled quite literally. There are some march themes that will intensify."[16] Even with the inaccurate quotation, audiences attending the first performances would probably have recognized what Sibelius meant by this baffling comment – not because they knew their *Kalevala*, but because they had in hand the poetic texts, the first time in history audiences were given Finnish-language texts at a concert.[17] And on these pages appeared the motto Sibelius had chosen for Movement IV (italics added):

Kullervo Kalervon poika,	Kullervo, son of Kalervo,
Sinisukka äijön lapsi	Old man's son in blue stockings,
Läksi soitellen sotahan,	*Went off piping to the war,*
Ilotellen tappelohon;	*Went rejoicing to the battle*.
Soitti suolla, soitti maalla,	He sang and piped on marsh and moor,
Kajahutti kankahalla,	High-hallooing on the heather,
Rojahutti ruohokossa,	Quaking, shaking grass and greensward,
Kulahutteli kulossa.	Booming over stump and stubble.[18]

Sibelius did not write this motto anywhere into the autograph manuscript, and it has long since been dropped from programs. Nor did it appear in Breitkopf & Härtel's score of *Kullervo* brought out in 1966. Nevertheless, the regimented phrases and martial clatter pervade the fourth movement's bars and make them eminently suitable for occasions of defiance and warmongering. No wonder that Kajanus conducted this very movement in the rebellious year of 1905, in the weeks after so-called Bloody Sunday (the day the Czar's troops massacred petitioning civilians in St. Petersburg), for his bellicose concert of all-Finnish music.

Within ten days of telling Aino about his plans for the march, Sibelius had the fourth movement ready. But then he was brought up short: he happened to see the newly finished portrait by Aino's brother Eero Järnefelt (1863–1937), depicting the prominent Henrik Johan Standertskjöld in profile, seated with a

cigar in his left hand, a walking stick in his right. The painting overwhelmed him and made him decide that *Kullervo*'s fourth movement seemed disjointed.[19] He set to work making improvements and on March 17 wrote to Aino that he hoped to complete the revision during the night. Of the fifth movement, he confided little to her, in writing at least, except to say that it "has the great advantage of again being with choir. That's where the choir tells of Kullervo's death. After that, I have nothing, no summary or anything."[20] Few pairs of movements reveal more clearly the manic mood swings of this composer, who followed his rousing fourth-movement march à la *Symphonie fantastique* with a conclusion having the character of a *Valse triste*.

Sibelius's courage in the face of the thundering performance deadline seems magnificent indeed. On March 27 he was writing to Aino (italics added): "Do you know that for the last four days and nights I haven't slept more than a couple of hours and that was this morning. At the moment I think my comp[osition] is really fine.… Listen, if it goes as I think, namely, if I can work it out in 10 or 12 days, then my concert will be April 11.… *The comp*[osition] *is not yet ready*. Still I have everything wonderfully clear in my head... O, how I long to get on the podium and show what I have done –."[21]

This alarming letter suggests several things. One is that only weeks before the première, the work was still in progress. Another is that the first performance was originally planned for April 11, 1892, seventeen days earlier than it ultimately took place. By writing all through every night, the composer evidently planned to have the work ready in five days' time. Above all, the letter explains the condition of the autograph manuscript. Although the earlier movements have their share of rogue slurs, drunkenly tilted note heads, and bizarre symbols, the pages of the last two movements nearly sink beneath a flood of reckless errors, testimony to the part ecstasy, part panic in which they were written. Continuations of parts vanish after page turns; wrongly transposed woodwind melodies generate grinding clashes with the strings; slurs zoom bewilderingly across the staff; clefs perch blithely on the wrong line; and dozens of necessary instructions from dynamic markings to crucial performance directions must have remained "wonderfully clear" only in Sibelius's head, since they appear nowhere on the page. It was as much a credit to the small orchestra and their valiant copyists as to its creator that the first performances of the *Kullervo* Symphony took place at all.

When Sibelius conducted *Kullervo* on April 28, 1892, the publicity advanced by Oskar Merikanto (1868–1924), critic for *Päivälehti* (who was already whetting public appetite for a "huge native composition"), the novelty of the event, and the electrifying conducting of the tall, slim young composer fuelled the general enthusiasm. Merikanto's rapturous plaudits in *Päivälehti* have reverberated through the literature on Sibelius as have the words from the *Kalevala* imprinted on the blue-and-white ribbon adorning the giant laurel wreath handed to the composer by Robert Kajanus: "That way now will run the future, on the new course, cleared and ready."[22] Although not surprisingly the Finnish-language newspaper *Päivälehti* rang out loftily and loud on *Kullervo*, hailing the work as "the first purely Finnish music," critics in the Swedish-language press also voiced praise, including Bis (Karl Wasenius, 1850–1920) in *Hufvudstadsbladet*, and the respected Karl Flodin (1858–1925) who, from the pages of *Nya Pressen* proclaimed that Sibelius, in finding his own voice, had created a music that was "our own," "Finnish from beginning to end…" By the following year, however, the wild enthusiasm had begun to abate. Some reviewers complained of jarring dissonances, one remonstrated the composer for failing to develop the flawed hero's nobility and courage, and everybody found fault with the work's length. Nevertheless, the complainants were united in their insistence on finding and identifying the "Finnish" qualities of *Kullervo*.

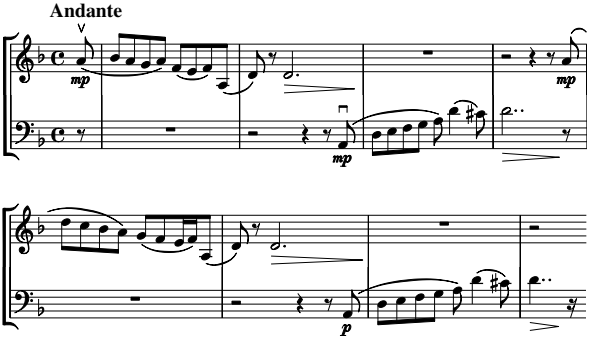
As these words are written, Finland's cultural integrity and political separateness, vital questions in 1892 and 1893, have been assured, and *Kullervo* can presumably be examined dispassionately for its Finnish attributes. Aside from the obvious, namely, the text and subject matter, the most easily grasped emerge in melodic guise: the folksong connections of the motto theme's fanfare; the Karelian-like motive introduced by the English horn in Movement II, b. 157, with its narrow compass and hypnotic repetitions; and the theme in Movement IV, bb. 142–147, so similar to one of *Petrushka*'s written some years later that Sibelius's son-in-law, conductor Jussi Jalas (1908–1985) suggested that Stravinsky and Sibelius must have heard the same Karelian melody.[23]

To penetrate beneath the surface qualities, however, the composer's most well-known contact with the national heritage must be addressed: Sibelius's famed visit to hear Larin Paraske (ca. 1834–1904), the

illiterate Ingrian whose phenomenal memory of hundreds of rune verses and hair-raising delivery of them were legendary in her own time. What Sibelius learned from Paraske has long been a matter of debate. It seems, however, that rather than proving a revelation, the tiny, extraordinary Paraske may have served instead as a focal point around which Sibelius's whirling impressions of folksong crystallized. The aspects known of their encounter reveal the questions at issue.

One is the apparent timing of the visit, which coincided neatly with the resumed and substantive progress on *Kullervo*. Another is the emergence of the five-beat "*Kalevala* meter" in the *Kullervo* sketches with its designation *Alla recitativo*. Initially considered for Movement II, the *Kalevala* meter eventually became the vehicle for the choral text in Movement III. Yet Sibelius had already had occasion to appreciate the value of the five-beat bar for setting Finnish-language poetry when, the previous spring, he encountered the song *Paimenessa* by Ilmari Krohn (1867–1960). Among its changing meters, 5/4 predominates.[24]

Perhaps then, Larin Paraske inspired Sibelius with increased confidence in composing Finnish texts to music, a confidence he confessed to lack. Presumably, Paraske afforded an unimpeachable model of Finnish declamation. But even a casual comparison of *Kullervo* with melodies transcribed from rune singers of old will reveal that Sibelius did not follow Paraske's example. The singers used a heightened, artificial delivery designed to elevate and distinguish the poetry from everyday speech. In *Kullervo*, Sibelius's text settings often come uncannily close to the spoken word. What the composer did not mention is that Paraske's poetic delivery seems to imbue his instrumental writing. Bars 78–84 in *Kullervo*'s first movement offer a case in point: the final notes of the melodic phrase are prolonged with equal stresses. This kind of gesture permeates Sibelius's style; in *Voces intimae* (1909), the exchange between the first violin and the violoncello in the quartet's opening bars vividly suggests a lyrical dialogue between two rune singers, each emphasizing and stretching out the last syllables of the lines:



Voces intimae, Movement I, bb. 1–8 (Violin I, Violoncello)

There is a further peculiarity of *Kullervo*, however, to be considered, and it has to do with changes in the transmitted texts. The epic's great performers made improvisatory changes in reciting the poetry, transposed the order of words and lines, altered word forms, and personalized the stories. In light of this tradition, Sibelius's changes in *Kullervo*'s poetic lines take on special significance. They show the composer entering into the living practice that the *Kalevala* represented. Although most of his alterations were subtle and some could be attributed to his imperfect knowledge of Finnish, the most important were clearly intended, and one in particular calls for comment. It occurs in Movement III when Kullervo begins to succeed in his seduction of the unrecognized Sister, the very passage that Wegelius had criticized as too graphic. The *Kalevala* reads: "*Verat veivät neien mielen*, *Raha muutti morsiamen*" [Fabrics brought the maiden 'round, Money made the bride quite willing].[25]

In setting these lines, Sibelius altered the word *raha* – that is, *money* – to *halu*, thereby changing the phrase to read "*desire* made the 'bride' quite willing" (b. 267). The change is a supremely significant one for this composer (neither then nor later known for his financial acumen), whose deep love for his own bride-to-be suffuses the *Kullervo* materials. That the substitution was willfully made is indicated

not only by its consistency – it appears in the rehearsal score, completed February 28, 1892, as well as in the autograph manuscript – but also by the music: the words are accompanied by a pair of oboes playing a tender love theme filled with desire (bb. 262–274). By entering into one of the most crucial moments in the drama, embellishing its meaning in a personal way and giving the poetic lines fresh, musical dimensions, Sibelius revealed the depth of his understanding of the *Kalevala* tradition and his willingness to join fully into its folkways.

Kullervo's "Finnish" qualities thus emerge with increasing clarity as the authentic aspects of the score are restored. Still, they account for only part of the meaning of this symphony. While they place the work among the landmarks of Finnish music, Sibelius's re-creation of an ancient legend also situated *Kullervo* within a wider realm. In particular, the composer's decision to portray a mythic hero in psychological and realistic terms resonated profoundly with currents emanating from such centers as Vienna and Paris as well as across Scandinavia.[26] That such a work should emerge with a Finnish imprimatur on the one hand and the stamp of some of the most pressing intellectual issues of the late nineteenth century on the other testifies to the character of Sibelius's ambition and to the real achievement of his first and only choral symphony.

Helsinki, Spring 2004 Glenda Dawn Goss

1 Sibelius to Aino, Sibelius Family Archive (SFA), the National Archives of Finland. All letters to Aino cited here are found in file box 94 of the National Archive fond and are identified henceforth only by their dates. For the original quotations see volume I/1.1 of the *Jean Sibelius Works*.
2 Sibelius to Robert Kajanus, March 14, 1891; the letters to Kajanus are preserved in the Sibelius Museum, Turku; Sibelius to Martin Wegelius, April 13, 1891, SFA, file box 121.
3 SFA, file box 23.
4 Eemil Sivori, ed., *Mäntyharjun kansanlauluja koonnut sekä kvartetille ja sekaääniselle köörille* [Folk Songs of Mäntyharju Collected for Quartets as well as for Choruses] (Porvoo: Werner Söderström, 1887), pp. 19–20, 27. The melodies in Examples 3 and 4 have been transcribed from Sivori's volume.
5 Christian to Jean, SFA, file box 28. The letter is undated, but the contents show it to be from the autumn of 1889. It was probably Christian who found the folksongs in Eemil Sivori's collection that Sibelius used in his *Allegro*.
6 Sibelius to Aino, December 9, 1891.
7 Sibelius to Aino, December 17, 1891.
8 Sibelius to Aino, December 20, 1891.
9 Sibelius to Aino, December 21, 1891.
10 See Olle Sirén, *Lovisa stads historia 1745–1995* (Lovisa: n.p., 1995), p. 196. As Sibelius wrote to Adolf Paul, "Conducting was wonderful. I wasn't nervous at all", December 9, 1891, HUL *Coll. 206.62*. Even though the Lovisa orchestra was not a professional organization, it offered Sibelius invaluable practice.
11 So he told Aino in his letters of January 1 and January 23, 1892.
12 John Keats, *Endymion*, Book I, lines 36–37; quoted from *A Keats Selection*, ed. with an Introduction and Notes by Norman Howlings (London: MacMillan, 1966), p. 27.
13 Sibelius to Aino, postmarked January 31, 1892.
14 Sibelius to Aino, December 20, 1891.
15 Sibelius to Aino, March 4, 1892.
16 Sibelius to Aino, March 4, 1892.
17 The separate programs, however, were printed only in Swedish. The composer had also foreseen another detail: the text leaflets were printed on special soft paper so that no rustling of turning pages would disturb the performance. What Sibelius had apparently not counted on was the applause that erupted after each movement (according to Bis, in *Hufvudstadsbladet*, April 30, 1892).
18 *Kalevala*, rune 36, lines 155–162. The English translation is taken from Eino Friberg's *The Kalevala: Epic of the Finnish People*, 2nd ed. (Helsinki: Otava, 1988).
19 Sibelius to Aino, March 14, 1892. Unfortunately, the pre-portrait version of the music appears not to have survived; the portrait itself is in private hands. The exact relationship between the painting and Sibelius's music thus remains uncertain.
20 Sibelius to Aino, March 4, 1892.
21 Sibelius to Aino, March 27, 1892.

22 "Siitäpä nyt tie menevi, Ura uusi urkenevi," *Kalevala*, rune 50, lines 615–616. The English translation is Friberg's.
23 Jussi Jalas, *Kirjoituksia Sibeliuksen sinfonioista: Sinfonian eettinen pakko* (Helsinki: Fazer, 1988), p. 17.
24 See Goss, "Vienna and the Genesis of Jean Sibelius's *Kullervo*: 'Durchführung zum Teufel'," in *The Cambridge Companion to Sibelius*, ed. Daniel M. Grimley (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2004), pp. 22–31. During the Vienna year Sibelius also had occasion to create a series of melodies – "all Finnish folk melodies or based on them" – for a Bulgarian cellist, as he reported to Aino, December 24, 1890.
25 *Kalevala*, rune 35, lines 175–176; the translation is the author's.
26 The importance of these issues and the marks they left on *Kullervo* are examined at length in my article "A Backdrop for Young Sibelius: The Intellectual Genesis of the *Kullervo* Symphony," in *19th-Century Music* XXVII/1 (2003), pp. 48–73.