

„ett stycke typisk Gebrauchsmusik“ – Jean Sibelius' Kompositionen für die Universität Helsinki

von Martin Knust (Greifswald)

Der Festsaal der Universität Helsinki war zur Zeit der Jahrhundertwende sicherlich der bedeutendste musikalische Veranstaltungsort Finnlands. Hier erlebten viele zentrale Werke der finnischen Musikgeschichte ihre Uraufführung. Die große Bedeutung dieses Saales war nicht zuletzt der politischen Situation am Ende des 19. Jahrhunderts geschuldet. Seit knapp einem Jahrhundert unter russischer Herrschaft war es dem finnischen Bürgertum nicht gelungen, eine neue Stätte für musikalische Großveranstaltungen, wie z. B. eine Philharmonie, zu errichten. Es wäre wohl auch kaum möglich gewesen, ohne sich dadurch nationalistischer und damit antirussischer Bestrebungen verdächtig zu machen. Der Saal der (nach Zar Alexander I. benannten) „Kaiserlichen Alexander-Universität“, der einzigen finnischen Universität im 19. Jahrhundert¹, war demgegenüber neutrales Terrain. Er wurde in der Schlussphase des finnisch-sowjetischen Fortsetzungskrieges (1941–1944) völlig zerstört.² Robert Kajanus (1856–1933) führte dort seit den 1880er-Jahren mit dem ersten vollstimmigen Sinfonieorchester Skandinaviens,³ der Helsingfors Orkesterförening, dem heutigen Helsingin kaupunginorkesteri, das zeitgenössische symphonische Repertoire auf und brachte diesen Klangkörper während seiner Kapellmeisterzeit auf einen hohen technischen Standard. Unter der Leitung von Jean Sibelius erklangen im Saal der Universität Helsinki seit seinem *Kullervo* op. 7 (1892 uraufgeführt)⁴ fast alle seiner groß besetzten Werke, etwa die meisten seiner Sinfonien.⁵ Dennoch wird niemand behaupten, diese Werke seien Kompositionen für die Universität gewesen, denn sie beanspruchten in den Augen des Komponisten wie des Publikums fraglos einen weit über den akademischen Kreis hinausgehenden Rang. Den Beziehungen zwischen Sibelius' Musik und der Universität Helsinki soll im Folgenden in drei Schritten nachgegangen werden. Zunächst werde ich mich mit den Werken beschäftigen, die durch Studentenensembles inspiriert wurden, jedoch – wie die erwähnten Orchesterstücke – weit über den akademischen Rahmen hinauszielten. Danach, im

¹ „Suomen ensimmäinen ja nykyaikaan asti ainoa yliopisto perustettiin 1640 Turkuun.“ 1827 wurde die Universität Turku dann nach Helsinki verlegt (*Tietosanakirja*, hrsg. von Jalmar Castrén, Jaakko Forsman, Kustavi Grotenfeld u. a., Bd. X, Helsinki 1919, Sp. 1779).

² Seija Lappalainen: „Star Moments at the Helsinki University Hall“, in: *Finnish Music Quarterly* 2/1994, S. 3.

³ *MGG*, Bd. VI, Sp. 135 f.

⁴ Das Werk wird in der Forschung sowohl als Chorsymphonie als auch als Symphonie oder symphonische Dichtung bezeichnet (vgl. z. B. *MGG*, Bd. XII, Sp. 652 f. mit Guy Rickards: *Jean Sibelius*, London 1997, S. 211). Sibelius selbst hat keine eindeutige formale Klassifikation für dieses Werk gegeben. Dessen Uraufführung am 28. April 1892 wird allgemein als die Geburtsstunde der finnischen Tonkunst bezeichnet: „*Kullervo-sinfonian* kantaesitys [...] oli kansallisen suomalaisen säveltaiteen syntyhetki.“ (Erkki Salmenhaara: „Jean Sibelius ja Helsingin yliopisto“, S. 24, in: *Musiikki* 1/1990, S. 23–38; eine gekürzte Fassung dieses Aufsatzes erschien in englischer Sprache unter dem Titel „Jean Sibelius and the University of Helsinki“, in: *Sibelius. Proceedings from the Second International Jean Sibelius Conference*, hrsg. von Veijo Murtomäki, Kari Kilpeläinen und Risto Väisänen, Helsinki 1998, S. 22–26). Obwohl die *Kullervo*-Uraufführung Sibelius' Ruhm im eigenen Land begründen und auf Lebenszeit zementieren sollte, hatte er vor, das Werk gründlich zu überarbeiten. Das Autograph der Partitur war zu dieser Zeit aber in dem Archiv der Kalevala-Gesellschaft nicht auffindbar. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass, wie Robert Layton vermutet, es im anderen Falle „might have joined the Eighth Symphony and other autographs on the celebrated Ainola bonfires.“ (Robert Layton: *Sibelius*, New York 1992, S. 154). Anders gesagt: Das Werk hat sich nur durch Zufall erhalten.

⁵ Erik Tawaststjerna: *Sibelius*, Bd. III, ins Englische übersetzt von Robert Layton, London 1997, S. 68.

Hauptteil, wird es um Sibelius' universitäre Gelegenheitsmusiken gehen. Abschließend sollen mögliche Differenzen zwischen Haupt- und Gelegenheitswerk benannt werden.

Sibelius stammte aus einer Akademikerfamilie⁶ und erhielt seine Verbindungen in das akademische Milieu auch als freischaffender Komponist noch lange aufrecht. Die Universität Helsinki war für kurze Zeit seine eigene Alma Mater gewesen. Dort immatrikulierte er sich im Sommersemester 1885 an der mathematisch-naturwissenschaftlichen Fakultät und wechselte dann im folgenden Wintersemester zur juristischen Fakultät. Gleichzeitig hatte er sich auch am 1882 gegründeten Helsingfors Musikinstitut in den Fächern Violine und Musiktheorie eingeschrieben. Bereits im folgenden Jahr brach er sein Studium der Rechte ab, um sich fortan nur noch der Musik zu widmen, und wechselte nun ganz an das Musikinstitut. 1887 erhielt Sibelius durch den Einsatz seines Lehrers Richard Faltin ein Stipendium der Universität.⁷ Im Jahre 1889 beendete er seine musikalischen Studien in Helsinki und setzte sie anschließend in Berlin und Wien fort. Auch als Instrumentalist hat sich Sibelius während seiner Studentenzeit an der Universität betätigt: Seit dem Frühjahr 1886 gehörte er dem Universitätsorchester an, dessen Konzertmeister er wenig später wurde.⁸

Sibelius hat etliche Stücke für von der Universität Helsinki ausgerichtete Feiern und dort beheimatete Studentenensembles komponiert, auf die im Folgenden näher eingegangen wird. Lediglich erwähnt zu werden braucht, dass er auch für studentische Veranstaltungen an der Universität Werke schrieb. Darunter sind durchaus bedeutende Schöpfungen. So komponierte er im Auftrag der Studentenverbindung Viipurilainien osakunta 1893 Musik zu *Tableaux vivants*, die Szenen aus der finnischen Geschichte darstellten.⁹ Daraus wurde schließlich die *Karelia-Ouverture* op. 10 bzw. die *Karelia-Suite* op. 11.¹⁰

1. Kompositionen für universitäre Ensembles

1893 beteiligte sich Sibelius an einem von dem Studentenchor der Helsinkier Universität Ylioppilaskunnan Laulajat (YL) ausgeschriebenen Kompositionswettbewerb. Mit *Rakastava*, einem Satz für Tenor und Männerchor, errang er den zweiten Preis. Für diesen ersten finnischsprachigen Studentenchor¹¹ und den aus seinen besten Sängern bestehenden Chor Suomen Laulu (S.L.) schrieb Sibelius etliche Stücke.

1883 wurden die Ylioppilaskunnan Laulajat („Sänger der Studentenschaft“) gegründet und alsbald zum „Flaggschiff des finnischen Chorgesangs“.¹² Der Chor trat regelmäßig in Helsinki auf. Von 1898 bis 1927 leitete ihn Heikki Klemetti (1876–1953) mit

⁶ Sibelius' Mutter war die Tochter des Schuldirektors und Superintendenten Gabriel Borg, sein Vater war leitender Arzt (MGG2, Personenteil Bd. XV, Sp. 713).

⁷ Siehe dazu den Brief von Janne an Pehr Sibelius vom 31. März 1886 (in: Glenda Dawn Goss: *Jean Sibelius. The Hämeenlinna Letters. Jean Sibelius ungdomsbrev*, Helsinki 1997, S. 84).

⁸ Seija Lappalainen: „Musiikki on viihtynyt Helsingin yliopistossa. Suomen akateeminen musiikinharjoitus 350 vuotta“, in: *Musiikkitiede* 1/1990, S. 178.

⁹ Man wählte bei patriotischen Veranstaltungen diese Art der Darbietung, weil sie ohne Worte vor sich ging und man dadurch die russische Zensur besser unterlaufen konnte (Erik Tawaststjerna: *Jean Sibelius*, Bd. I, Stockholm 1968, S. 212).

¹⁰ Fabian Dahlström: *Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*, Wiesbaden/Leipzig/Paris 2003, S. 30–38.

¹¹ Glenda Dawn Goss: *Jean Sibelius. A Guide to Research*, New York und London 1998, S. 264 f.

¹² „suomalaisen kuorolaulun lippulaiva“ (Martti Haapakoski, Anni Heino, Matti Huttunen, Hannu-Ilari Lampila, Katri Maasalo: *Esittävä säveltaide*, Helsinki 2002, S. 363).

Unterbrechungen.¹³ Er gab bei Sibelius etliche Werke in Auftrag. Wenn auch seit den 1870er-Jahren Frauen an der Universität studieren durften,¹⁴ sind die YL bis heute ein Männerchor geblieben. S.L. hingegen, 1900 als Männerchor gegründet, ist seit 1907 ein gemischter Chor;¹⁵ deshalb schrieb Sibelius für dieses Vokalensemble sowohl Sätze für Männerchor als auch für gemischten Chor.¹⁶

Im Folgenden werden alle A-cappella-Kompositionen für diese Klangkörper in der Reihenfolge ihrer Entstehung aufgezählt; die Opusnummern bei Sibelius stellen ein gesondertes, sehr komplexes Problem dar, auf das hier nicht näher eingegangen werden kann. Es sei lediglich angemerkt, dass die Opusnummern in den von Sibelius erstellten Werkverzeichnissen – es sind nicht weniger als 21 einander zum Teil widersprechende Werk- und Revisionslisten erhalten¹⁷ – nicht selten die tatsächliche Entstehungszeit eines Werkes verschleiern sollen.

1. *Rakastava* (JS 160a),¹⁸ Text aus dem Kanteletar („Miss' on, kussa minun hyväni“), 1893 komponiert, 1894 von den YL uraufgeführt; 1894 Fassung für Männerchor und Streichorchester (JS 160b); 1899 Fassung für Sopran, Bariton und gemischten Chor (JS 160c); 1911/12 Fassung für Streichorchester, Pauken und Triangel (op. 14), uraufgeführt 1912.

2. *Sechs Lieder für Männerchor a cappella* (op. 18), Texte aus Kanteletar, Kalevala und von Aleksis Kivi, zwischen 1893 und 1901 komponiert:

a) op. 18, 1 (*Sortunut ääni*), 1898 für YL geschrieben, 1899 uraufgeführt; wahrscheinlich 1898 zudem eine Fassung für gemischten Chor.

b) op. 18, 2 (*Terve Kuu*), 1901 für S.L. komponiert und uraufgeführt; der Chor wünschte ausdrücklich einen für die Bässe anspruchsvollen Satz; Sibelius wählte deshalb extrem tiefe Töne bis zum Kontra-B.

c) op. 18, 3 (*Venematka*), 1893 als Auftragswerk zum zehnjährigen Jubiläum der YL komponiert und uraufgeführt; 1914 Fassung für gemischten Chor. Es handelt sich in der ursprünglichen Fassung um Sibelius' erste Komposition für Männerchor a cappella.¹⁹

d) op. 18, 4 (*Saarella palaa*), 1895 für YL komponiert und uraufgeführt; spätestens 1898 Fassung für gemischten Chor.

e) op. 18, 5 (*Metsämiehen laulu*), 1899 wahrscheinlich auf Anregung Heikki Klemettis komponiert, 1900 von YL uraufgeführt.

f) op. 18, 6 (*Sydämeni laulu*), 1898 wahrscheinlich auf Anregung Heikki Klemettis komponiert und im selben Jahr von YL uraufgeführt; 1904 Fassung für gemischten Chor.

3. *Julvisa* (Weihnachtslied) „En etsi valtaa, loistoa“ („Nicht strebe ich nach Macht und Pracht“), Text von Zacharias Topelius, ursprünglich 1909 auf schwedisch als So-

¹³ Erkki Ala-Könni (Hrsg.): *Otavan iso musiikkietietosanakirja*, Bd. V, Helsinki 1979, S. 676.

¹⁴ Mit Sondergenehmigungen des Zaren bzw. des Vizekanzlers der Universität Helsinki durften Frauen dort seit den 1870er-Jahren studieren. Diese Bedingung entfiel erst 1901. Seit den 1880er-Jahren stieg der Anteil der weiblichen Studenten allmählich, und seit 1910 machten sie etwa ein Viertel der gesamten Studentenschaft aus (Henrik Ekberg und Vivi-Ann Rehnström (Hrsg.): *Uppslagsverket Finland*, Bd. III, Helsinki 1985, S. 232; Matti Klinge: *Universität Helsinki. Eine kurze Geschichte*, Helsinki 1981, S. 34).

¹⁵ *MGG2*, Sachteil Bd. VI, Sp. 258.

¹⁶ Sibelius' Kantate *Maan virsi* op. 95 (1920) ist als Auftragswerk anlässlich des 20-jährigen Bestehens der S.L. entstanden und sieht einen gemischten Chor vor.

¹⁷ Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 693 ff.

¹⁸ Opuszahlen und Werke ohne Opuszahl (JS) nach: Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*.

¹⁹ Tawaststjerna, *Sibelius*, Bd. I, S. 199.

lied komponiert (op. 1, Nr. 4), 1935 Fassung für YL in finnischer Sprache vertont. 1986 wurde das Lied unter der Nummer 31 ins finnische evangelische Gesangbuch aufgenommen, allerdings in einer textlich modernisierten Fassung: „Ei valtaa, kultaa, loistoa“ („Nicht Macht, Gold, Glanz“).²⁰

Sibelius wird in der Forschung gemeinhin als der erste Komponist angesehen, der die Eigenheiten der finnischen Sprache in seinen Chorsätzen berücksichtigte.²¹ Man kann ihn also als den Schöpfer der chorischen Sprachvertonung des Finnischen bezeichnen.

Betrachtet man sein gesamtes A-cappella-Schaffen, so fällt auf, dass seine Werke für Männerchor einen großen Teil ausmachen. Dahlström zählt 23 Werke für Männerchor, 24 für gemischten Chor, 11 für Kinder- und Jugendchor und lediglich zwei Kompositionen für Frauenchor.²² Nur ein Bruchteil der A-cappella-Sätze wurde von Sibelius veröffentlicht. Von den Männerchorsätzen sind die meisten auf Texte vertont worden, die der damaligen, nationalistisch aufgeladenen Stimmung im Lande Rechnung tragen, eine Tendenz, die sich auch in anderen Ländern Skandinaviens²³ und Mitteleuropas²⁴ beobachten lässt – beispielsweise bei Anton Bruckners²⁵ Werken für Männerchor, die alle zwischen 1863 und 1893 entstanden, oder anhand der Geschichte der Chormusikgattungen in dieser Zeit²⁶ –, jedoch in Finnland auch schon vor der Ära Bobrikow (1899–1904)²⁷ eine besondere Schärfe gewann. Auch bei Sibelius' Chorwerken mit Instrumentalbegleitung ist eine gewisse Bevorzugung des Männerchores zu erkennen. In seinem *Kullervo* hat Sibelius etwa die Rolle des Erzählers einem unisono singenden Männerchor anvertraut. Von Sibelius' 14 Chorwerken mit Orchesterbegleitung, denen er eine Opusnummer gab, sind acht für Männerchor gesetzt, von den ebenso besetzten zehn Werken ohne Opusnummer drei, also insgesamt fast die Hälfte seiner Stücke für Chor und Orchester.

²⁰ *Suomen evankelis-luterilaisen kirkon Virsikirja. Tekstilaitos* (Finnisches evangelisch-lutherisches Gesangbuch. Textteil), Pieksämäki 2019, S. 37.

²¹ „Sibelius created something absolutely new in the history of Finnish music: idiomatically correct choral settings of the Finnish language“ (Daniel Politoske: „Choral Music“, S. 202, in: *The Sibelius Companion*, hrsg. von Glenda Dawn Goss, Westport (Connecticut) und London 1996, S. 201–220).

²² Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 669 ff.

²³ Paradox erscheint der Umstand, dass der Chorgesang, der in Skandinavien eine grenzüberschreitende Angelegenheit war – nicht zuletzt durch die zahlreichen Chorfeste in Nord- und Nordosteuropa kamen etliche Kontakte zwischen Chören und Sängern unterschiedlicher Nationen zustande –, in dieser Zeit fast ausschließlich von einem Repertoire mit „einem nationalistischen, chauvinistischen Unterton“ bestimmt wurde (Leif Jonsson: „Chorgesang überwindet Grenzen“, S. 278 f., in: *Musikgeschichte Nordeuropas. Dänemark, Finnland, Island, Norwegen, Schweden*, hrsg. von Greger Andersson, Stuttgart/Weimar 2001, S. 253–279).

²⁴ Seit dem frühen 19. Jahrhundert bestimmten patriotische Texte mehr und mehr die groß besetzten weltlichen Chorwerke (Stefanie Steiner: *Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal. Vokalmusik von Haydns ‚Schöpfung‘ bis zu Beethovens ‚Neunter‘*, (Diss.), Kassel/Basel usw. 2001, S. 268).

²⁵ Auch Bruckners A-cappella-Schaffen wird von Sätzen für Männerchor dominiert. Die meisten davon sind ebenfalls Auftragswerke, und ihre Texte kreisen oftmals um patriotische Themen (Crawford Howie: „Bruckner and secular vocal music“, S. 64 f., in: *The Cambridge Companion to Bruckner*, hrsg. von John Williamson, Cambridge 2004, S. 64–76).

²⁶ „Zu Beginn der sechziger Jahre des [19.] Jahrhunderts, verstärkt durch [...] den aufflammenden Patriotismus, finden sich in erster Linie Männerchorkantaten, die die nationale Begeisterung in monumentalem Chorklang auszudrücken sich bemühen. Pathos und Erhabenheit [...] prägen solche Werke wie Max Bruchs ‚Frithjof‘ (1864) und Franz Wüllners ‚Heinrich der Finkler‘ (1864)“ (Wulf Konold: *Weltliche Kantaten im 20. Jahrhundert. Beiträge zu einer Theorie der funktionalen Musik*, (Diss.), Wolfenbüttel/Zürich 1975, S. 36).

²⁷ Mit dem Namen des russischen Generalgouverneurs Nikolai Iwanowitsch Bobrikow (1839–1904) verbindet man in Finnland die Phase der aggressivsten Russifizierungspolitik. Er starb an den Folgen eines Attentats, das im finnischen Senat auf ihn verübt wurde (Matti Klinge: *Suomen kansallisbiografia*, Bd. I, Helsinki 2003, S. 694–697).

In Gestalt der YL bzw. des Elitechores S.L. standen Sibelius zwei technisch versierte Ensembles zur Verfügung. Ihre Wirksamkeit überschritt aber bereits in den Jahren vor der Unabhängigkeit Finnlands den universitären Rahmen in erheblichem Maße. Beide waren Chöre von nationalem Rang, und so erstaunt es nicht, dass Sibelius bis in seine letzten aktiven Jahre für sie komponierte. Er scheint im Übrigen die technischen Fertigkeiten der YL bei seiner ersten Komposition für diesen Chor, der Erstfassung von *Rakastava*, überschätzt zu haben, denn die Begründung, weshalb er bei dem ausgeschriebenen Wettbewerb nur den zweiten Platz erhielt, lautete entsprechend. Beispielsweise haben die ersten Tenöre im Mittelteil ab T. 37 („Eilaa, Eila“) im dreifachen pianissimo über eine lange Strecke hinweg ostinate Begleitfiguren zu singen, die permanent den Ton b' berühren.

Es wäre sicherlich falsch zu behaupten, dass es sich bei Sibelius' Auftragskompositionen für Männerchor a cappella, die er für diesen namhaften Universitätschor schrieb, durchweg um Gelegenheitswerke handeln würde. Im Gegenteil scheinen sie seines Erachtens zum Besten seines Chorschaffens gezählt zu haben. Ein Indiz hierfür ist, dass er die meisten der YL-Chorsätze veröffentlichte und mit Opuszahlen versah. Dies tat er nur mit fünf seiner insgesamt 23 Werke für Männerchor. Ein weiteres Indiz sind die häufigen Umarbeitungen der Männerchorsätze für gemischten Chor, und mit *Rakastava* haben wir den bei Sibelius einmaligen Fall einer mehrfachen Überarbeitung vor uns, die sich als Transformierung eines reinen A-cappella-Satzes (JS 160a) in einen instrumental begleiteten Chorsatz (JS 160b) und schließlich ein rein instrumentales Stück (op. 14) erweist. Dieser Satz, seine musikalische Substanz als solche, scheint die kompositorische Phantasie seines Schöpfers über mehrere Jahre hinweg immer wieder beschäftigt zu haben, und zwar so sehr, dass der Text, auf den diese Musik ursprünglich gesetzt worden war, ihm zuletzt entbehrlich erschien.

2. Akademische Gelegenheitswerke

Die eigens für die YL komponierten oder von diesem Ensemble uraufgeführten Werke sind, da es sich dabei um einen überregional bedeutenden Chor handelte, nicht im engeren Sinne den Werken für die Universität Helsinki zuzurechnen. Darunter sind vielmehr solche zu verstehen, die akademische Zeremonien begleiten sollten und für ganz bestimmte inneruniversitäre Anlässe entstanden. Auch solche Werke hat Sibelius geschrieben.

Im April 1894 und vom 19. Mai 1896 bis zum Juli 1897 vertrat Sibelius Richard Faltin an der Universität Helsinki. Faltin (1835–1918) wirkte neben seiner akademischen Tätigkeit in vielfältiger Weise am Musikleben Helsinkis mit, z. B. als Theaterkapellmeister, als Organist an der Nikolaikirche, dem heutigen Dom, als Chorleiter sowie als Komponist. Von 1870 bis 1896 bekleidete er die Stelle eines „Musiklehrers“ („muusiikinopettaja“) an der Universität Helsinki. Faltins kompositorisches Schaffen besteht zum überwiegenden Teil aus Orgelstücken, die während seiner Jahre in Helsinki entstanden, enthält daneben aber auch einige groß besetzte Werke für Festveranstaltungen der Universität.²⁸

²⁸ Erkki Salmenhaara (Hrsg.): *Suomalaisia säveltäjiä*, Helsinki 1994, S. 75 ff.

Faltins Stelle entsprach laut Ilmari Krohn in etwa der eines Universitätsmusikdirektors.²⁹ Mit seiner Berufung im Jahre 1870 wurde das Profil dieser Stelle, die vor ihm Fredrik Pacius (1809–1891) innegehabt hatte,³⁰ verändert. Neben der künstlerisch-praktischen Betätigung gewann nun die theoretische deutlich mehr Gewicht. So hatte Faltin den Studenten Unterricht in Musiktheorie und Harmonielehre zu erteilen³¹ und wurde deshalb im Verzeichnis der Angestellten und Lehrkräfte der Universität von 1909 als Dozent („Dosentti“) geführt.³² Neben Vorlesungen über Musik blieb aber die musikalisch-praktische Arbeit mit Chor und Orchester der Akademie sein eigentlicher Aufgabenbereich. Darin einbegriffen war die Verpflichtung, Musik für universitäre Veranstaltungen zu komponieren sowie die Aufführungen vorzubereiten und zu leiten.³³ Diese Verpflichtungen übernahm auch Sibelius bei seinen Vertretungen. So dirigierte er etwa die Uraufführungen seiner Kantaten JS 104, 105 und 106 selbst.³⁴

Die Stücke, die im 19. Jahrhundert für akademische Feiern in Helsinki komponiert wurden, beschränken sich im Wesentlichen auf zwei Gattungen: den Festmarsch („juhlarassi“), der in aller Regel beim Einzug des Senats oder hochrangiger Gäste erklang,³⁵ und die Kantate, deren einzelne Sätze die Festreden eingerahmt haben dürften. Mit einer Ausnahme fallen auch sämtliche von Sibelius komponierten akademischen Festmusiken unter diese beiden Gattungen. Die Kantate war spätestens seit den 1870er-Jahren die gängige Form von Vokalmusik bei wichtigen akademischen Festveranstaltungen in Finnland. Dies ist ein Indiz für die kulturelle Orientierung Finnlands nach Westen, denn von einer nennenswerten Pflege dieser Gattung im zaristischen Russland ist bislang jedenfalls noch nichts bekannt,³⁶ so wichtig sie später auch in der Sowjetunion wurde. Generell wurden im Europa des 19. Jahrhunderts, etwa in Frankreich, recht häufig weltliche Gelegenheitskantaten zu offiziellen Feierlichkeiten geschrieben.

So schrieb Hector Berlioz 1846 anlässlich der Eröffnung der Eisenbahnstrecke Paris-Lille seine Kantate *Chant de chemins de fer*,³⁷ und Daniel François Esprit Auber komponierte in den 1850er-Jahren nicht weniger als ein halbes Dutzend solcher Werke, etwa die Gelegenheitskantate AWV 153 zur Feier der Hochzeit Napoleons III., AWV 154 zur Taufe des Kronprinzen, Napoleon IV., oder AWV 155 zur Feier der Eroberung

²⁹ MGG, Bd. IV, Sp. 239.

³⁰ Fabian Dahlström und Erkki Salmenhaara: *Suomen musiikin historia 1. Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan*, Porvoo 1995, S. 449–452.

³¹ Lappalainen, *Musiikki on viihtynyt Helsingin yliopistossa*, S. 177 f.

³² Faksimile in: Matti Klinge: *Helsingfors Universitet*, Bd. II: *Kejsarliga Alexanders Universitetet 1808–1917*, Helsinki 1989, S. 419. Die Arbeit ist auch in finnischer Sprache erschienen (Matti Klinge: *Helsingin yliopisto*, Bd. II: *Keisarillinen Aleksanterin yliopisto*, Helsinki 1989). Die deutsche Übersetzung in einem Band (Matti Klinge: *Eine nordische Universität. Die Universität Helsinki 1640–1990*, Helsinki 1992) ist eine stark gekürzte Fassung der im Original dreibändigen Publikation (erschienen Helsinki 1987–1991).

³³ Lappalainen, *Musiikki on viihtynyt Helsingin yliopistossa*, S. 178.

³⁴ Salmenhaara, *Jean Sibelius ja Helsingin yliopisto*, S. 24 f.; Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 92. Für die unkomplizierte Bereitstellung der Sibeliushandschriften und viele freundliche Auskünfte danke ich Dr. Tuija Wicklund und Jukka Tiilikainen, Helsinki.

³⁵ Dies ist beispielsweise für Pacius' *Festmarsch* von 1840 überliefert (Lappalainen, *Musiikki on viihtynyt Helsingin yliopistossa*, S. 174).

³⁶ Weder in Karl Laux: *Die Musik in Russland und in der Sowjetunion*, Berlin 1958 noch in Dorothea Redepenning: *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, Bd. I: *Das 19. Jahrhundert*, Laaber 1994 ist ein Hinweis auf die bloße Existenz einer weltlichen russischen Kantate im 19. Jahrhundert zu finden.

³⁷ David Charlton (Hrsg.): *Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works*, Bd. 12b, Kassel/Basel usw. 1993, S. VIII f.

von Sewastopol.³⁸ Auch Adolphe Adam hat zu Feierlichkeiten der beiden letztgenannten Ereignisse Kantaten beigesteuert.³⁹

Dieses verstärkte Interesse an der Kantate als repräsentativer Gattung lässt sich seit der französischen Revolution beobachten. Bereits im frühen 19. Jahrhundert wurden in Deutschland zahlreiche Kantaten auf patriotische Texte verfasst.⁴⁰ Am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts dominierten patriotische Themen und Stoffe dann auch in der skandinavischen weltlichen Gelegenheitskantate, deren Produktion und Popularität um diese Zeit ihren Höhepunkt erreichten. „Beliebt ist in nordischen Landen [...] die Gattung der festlichen Gelegenheitskantate (Königskrönungen usw.)“, stellte Hans Schnoor in den 1930er-Jahren fest. Für Schweden etwa galt: „Patriotisches und Balladeskes beherrscht die Chorprogramme“,⁴¹ und diese Einschätzung sei auch auf die baltischen Länder einschließlich Finnlands zu übertragen.⁴² Tatsächlich haben viele namhafte finnische Komponisten, z. B. Mikael Nyberg (1871–1940) oder Leevi Madetoja (1887–1947),⁴³ weltliche Gelegenheitskantaten geschrieben.⁴⁴

Die Gelegenheiten, zu denen akademische Feste in Finnland ausgerichtet wurden, unterschieden sich nur wenig von den Gepflogenheiten seiner westlichen und südlichen Nachbarn. Wie in Deutschland, Schweden und Dänemark wurden Universitätsjubiläen, Promotionen bzw. Aushandigungen von Magisterurkunden festlich begangen und berühmte Persönlichkeiten aus der Geschichte der Universität geehrt. Gleiches gilt für besondere Ereignisse in den jeweiligen Herrscherhäusern, wie Geburts- und Sterbetage sowie Thronbesteigungen.

Zwar vermag man in der fortwährenden Pflege der Kantate die Herkunft der akademischen Feiern aus dem Gottesdienst auch noch im 19. Jahrhundert zu erkennen – nicht selten kam dem Gottesdienst bei solchen Gelegenheiten eine ebenso große Bedeutung wie den „säkularen“ Feierlichkeiten zu⁴⁵ –, doch ist zumindest bei den Kantaten von Jean Sibelius eine Funktionalisierung dieser Gattung festzustellen, wie sie im 20. Jahrhundert bei politischen Festveranstaltungen üblich wurde. Sicher wurde in Helsinki auch deshalb vergleichsweise großer Wert auf die prächtige musikalische Gestaltung der Promotionen gelegt, weil sich hier die Möglichkeit einer – wenn auch nur verdeckten – patriotischen Feier nach dem Vorbild der souveränen Staaten Europas

³⁸ Weitere Gelegenheitskantaten sind AWW 152 und AWW 156 f. (Herbert Schneider: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Daniel François Auber (AWV)*, Bd. I, 2, Hildesheim/Zürich/New York 1994, S. 1530–1537).

³⁹ *MGG2*, Personenteil Bd. I, Sp. 119 ist die Uraufführung der Kantate für Napoleon IV. auf den 3. März 1856 datiert, obwohl er erst am 16. März 1856 geboren wurde (Jean Tulard (Hrsg.): *Dictionnaire du second empire*, Fayard 1995, S. 1063). Im Verzeichnis der Werke Adams von William Studwell ist kein derartiges Werk erwähnt (William E. Studwell: *Adolphe Adam and Léo Delibes. A Guide to Research*, New York, London 1987, S. 24 f.).

⁴⁰ *NGroveD2*, Bd. V, S. 40 f.

⁴¹ Hermann Kretzschmar: *Führer durch den Konzertsaal*, Bd. II. *Oratorien und weltliche Chorwerke*, bearbeitet und ergänzt von Hans Schnoor, Leipzig ⁵1939, S. 750. Bestätigt wurde diese Beobachtung in jüngerer Zeit: „1800-talets musikmiljöer [...] präglade i särskilt hög grad körmusiklivet. Framföranden av för olika aktuella ändamål komponerade körverk, t.ex. i anslutning till kungajubileer och andra royalistiska evenemang, vid avtäckanden av monument, i samband med minneshögtider i universitetsvärlden osv., var därvid ofta mycket uppmärksammande.“ (Leif Jonsson und Martin Tegen (Hrsg.): *Musiken i Sverige*, Bd. III: *Den nationella identiteten. 1810–1920*, Stockholm ²1992, S. 389 f.).

⁴² Schnoor, S. 750.

⁴³ Reijo Pajamo und Erkki Tuppurainen: *Kirkkomusiikki*, Helsinki 2004, S. 415 und 446.

⁴⁴ „Suomessa maallisia kantaateja ovat kirjoittaneet lukuisat säveltäjät, usein tilaustöinä.“ (Erkki Ala-Könni (Hrsg.): *Otavan iso musiikkittietosankirja*, Bd. III, Helsinki 1978, S. 362).

⁴⁵ Z. B. bei der 50-Jahr-Feier der Universität Dorpat im Jahre 1852 (*Das zweite Jubelfest der Kaiserlichen Universität Dorpat. Fünfzig [sic!] Jahre nach ihrer Gründung gefeiert am 12. und 13. December 1852*, Dorpat 1853, S. XIX).

zur Zeit der Jahrhundertwende ergab.⁴⁶ Die enge Verquickung von Promotionsfeier und patriotischer Huldigung in Finnland zeigt sich unter anderem darin, wie die Universität die Unabhängigkeit des Landes beging: nämlich mit einer feierlichen Promotion der philosophischen Fakultät im Frühjahr 1919. Bei dieser Veranstaltung wurde dem damaligen Reichsverweser und späteren Staatspräsidenten Carl Gustav Mannerheim (1867–1951) die Ehrendoktorwürde verliehen.⁴⁷ Sibelius steuerte zu der Veranstaltung seinen *Promootiomarssi* JS 155 bei. Im Unterschied zu anderen europäischen Universitäten wurden in Helsinki anscheinend jährlich Werke für die feierliche Promotion bzw. die Verleihung der Magistergrade in Auftrag gegeben und mit Beteiligung vergleichsweise vieler professioneller Musiker aufgeführt.⁴⁸ Der Text Kasimir Lönnbohms zu Sibelius' *Promotionskantate* JS 105, in dem der angehenden Elite des Landes ihre außergewöhnliche gesellschaftliche Stellung und Verantwortung verdeutlicht und zugleich die Kraft ihres Volkes beschworen wird, legt diese nationalistische Funktionalisierung offen, denn darin ist zwar ausgiebig und recht unverhohlen von der politischen Situation des Landes, kaum hingegen von dem eigentlichen akademischen Kontext, in dem das Gedicht steht, die Rede. Anders lassen sich die für einen festlichen Anlass wie diesen recht unpassend anmutenden Verse Lönnbohms nicht erklären.

Mut ilma on kolkko ja kuurassa maa, Taivahan pilvyet peittää, Päivästä merkkiä yhtään ei näy, Kai täytyy toiviehet heittää?	Doch es ist dunkel und Reif bedeckt die Erde, den Himmel verdecken Wolken, vom Tag ist noch nichts zu sehen, muss man alle Hoffnung fahren lassen?
--	---

Die Botschaft des Textes ließe sich in etwa so zusammenfassen: Den „Wissenden“, also den Absolventen, werde die Aufgabe zukommen, die politische Führung ihres Volkes zu übernehmen. Damit wird zugleich implizit unterstellt, dass es einer solchen bislang noch entbehre bzw. die jetzigen politischen Strukturen zur Disposition stünden.

Kenpä nyt joukkoja johtaa? Kenpä nyt joukkoja johtaa, ken? Tietäjät johtohon aiottu on [...]. Vallan ehto on tieto. [...] Tieto vapaus on.	Doch wer wird das Volk leiten? Doch wer wird das Volk leiten, wer? Die Wissenden sind zur Leitung bestimmt [...]. Die Voraussetzung für Macht ist Wissen. [...] Wissen ist Freiheit.
--	--

Sibelius nahm im Übrigen die in der Textvorlage vorgegebene Klimax, den einzigen unmittelbar nacheinander wiederholten Vers des gesamten Gedichtes, auf. Hier kul-

⁴⁶ Für Deutschland siehe Peter Sprengel: *Die inszenierte Nation. Deutsche Festspiele 1813–1913*, Tübingen 1991.

⁴⁷ Klinge, *Eine nordische Universität*, S. 611.

⁴⁸ Instrumentalisten und Vokalsolisten waren bei den Uraufführungen von Sibelius' *Promotionskantaten* stets Berufsmusiker. Auch in Schweden wurden Promotionen und die Überreichung der Magisterurkunden mit eigens dafür komponierten Kantaten begleitet, etwa in Uppsala mit Werken des Universitätsmusikdirektors Jacob Axel Josephson (s. u.), der allerdings mit Laienorchestern vorlieb nehmen musste und dementsprechend schlicht instrumentierte (Tobias Norlind: *Allmänt musiklexikon*, Bd. I, Stockholm 1916, S. 446). In Basel wurden sämtliche akademischen Festmusiken im 19. Jahrhundert prinzipiell nur von Laien, d. h. von Männerchören und Instrumentalensembles der Studentenschaft, ausgeführt (Karl Nef: *Die Musik an der Universität Basel*, o. O. [1910], S. 21–26). Bei den anspruchsvollen akademischen Gelegenheitsmusiken scheint es sich also um eine speziell skandinavische Tradition gehandelt zu haben, denn in den festlandeuropäischen Staaten war es in dieser Zeit unüblich, Gelegenheitswerke für akademische Feste in Auftrag zu geben, nicht einmal bei wichtigen Jubiläen großer Universitäten. Beispielsweise feierte die Universität Wien 1865 ihr 500-jähriges Bestehen mit zahlreichen musikalischen Veranstaltungen, etwa einem Festkonzert im Redoutensaal am 2. August mit Werken von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, v. Weber, Mendelssohn und Wagner, die unter der Leitung des Vizehofkapellmeisters Johann Herbeck gespielt wurden, oder einem festlichen Souper, bei dem Johann Strauß mit seiner Kapelle auftrat. In den erhaltenen Programmen und Zeitungsausschnitten ist jedoch keine Gelegenheitskomposition für dieses Jubiläum erwähnt (Programm und Zeitungsausschnitte aus dem 18. Jg. der Wiener *Presse*, in: *Festrede zur fünften Säcularfeier der Wiener Universität. Am 2. August, 1865*, Wien 1865 [Konvolut in: B, Sign. Az 17862]).

miniert das musikalische Geschehen in lauten, dissonanten Akkorden in hoher Lage, die zudem vom einzigen Beckenschlag des gesamten Stückes begleitet werden. Danach schlägt Sibelius einen bedrohlich-düsteren Ton an (etwa mittels des stark geblasenen, gestopften Solohorns), der kaum zu dem festlichen akademischen Anlass passen will, sich hingegen scharf vom übrigen, durchweg hymnischen Duktus des Stückes abhebt und nur vor dem politischen Hintergrund verständlich wird. Auch formal ist diese Stelle entscheidend, denn bis dahin hält sich Sibelius recht konsequent an eine Rondoform (ABACA'), lässt aber das letzte der Ritornelle, die immer vom Chor gesungen werden, unvollständig und bricht mit der wiederholten Frage diesen Teil des Satzes ab. Hans-Georg Nägeli's Diktum, in den weltlichen Kantaten des 19. Jahrhunderts spiegele sich die „Volksmajestät“ wider,⁴⁹ kann sehr gut zur Beschreibung dieses Sibelius-Werkes dienen, da in ihm die ungewisse Zukunft des Landes ebenso durchscheint wie ein unterdrückter Patriotismus. Doch sind in ihm auch schon die affirmativen, ja politisch-propagandistischen Züge wahrzunehmen, die diese Gattung außerhalb des sakralen Bereichs im 20. Jahrhundert kennzeichnen sollten,⁵⁰ und die auch Sibelius' späteren Kantaten eigen sind.

Generell ist über die Musik bei akademischen Feiern (sofern sie nicht erhalten geblieben ist) nur wenig in Erfahrung zu bringen.⁵¹ Diese Feststellung gilt ohne Einschränkungen auch für das 19. Jahrhundert. Regelrechte Festprogramme waren unüblich. Trotz umfangreicher Archivrecherchen konnte beispielsweise Gabriela Rothmund-Gaul für das gesamte 19. Jahrhundert kein einziges Programm einer akademischen Feier an der Universität Tübingen ausfindig machen.⁵² In den wenigen publizierten Berichten von solchen Veranstaltungen wird die Musik, wenn überhaupt, nur beiläufig erwähnt. Diesen Dokumenten ist zu entnehmen, dass im 19. Jahrhundert nicht selten ältere Kompositionen ausgewählt bzw. arrangiert wurden. Zur feierlichen Promotion im Rahmen des 350-jährigen Jubiläums der Albertus-Universität zu Königsberg etwa wurden zwei Arrangements für Männerchor und Orchester aufgeführt: Schuberts 23. *Psalm* DV 706 (op. post. 132) und Mendelssohns *Periti autem* op. 115.⁵³ Im Original ist Mendelssohns Komposition ein Chorsatz für Männerchor a cappella⁵⁴ und Schuberts ein Quartett für 2 Sopran- und 2 Altstimmen mit Klavierbegleitung.⁵⁵

Wenn in Helsinki eine eigens für die jeweilige Feier geschriebene Gelegenheitsmusik erklang, stammte der Text, wie auch anderswo in Europa üblich, in der Regel von einem Mitglied der Universität. So schrieb Pacius seine akademischen Gelegenheitskantaten auf Texte von Fredrik Cygnaeus (1807–1881), der Professor für zeitgenössische Literatur war, oder von Zacharias Topelius (1818–1898), dem damaligen Geschichtsprofessor und

⁴⁹ Hans-Georg-Nägeli: *Die Pestalozzische Gesang-Bildungslehre*, Zürich 1809, S. 55.

⁵⁰ Konold, *Weltliche Kantaten im 20. Jahrhundert*, S. 191 f.

⁵¹ *MGG2*, Sachteil Bd. IX, Sp. 1174 f.

⁵² Siehe das Literaturverzeichnis in: Gabriela Rothmund-Gaul: *Zwischen Taktstock und Hörsaal. Das Amt des Universitätsmusikdirektors in Tübingen 1817–1952* (= Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg, Bd. III, hrsg. von der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg e. V.), Stuttgart/Weimar 1998, S. 375–380.

⁵³ *Das Jubelfest des dreihundertfünfzigjährigen Bestehens der Albertus-Universität am 26. und 27. August 1894*, dargestellt von Hugo Bonk, Königsberg 1895, S. 11.

⁵⁴ Hans Christoph Wobbs: *Mendelssohn-Bartholdy*, Reinbek 1974, S. 136.

⁵⁵ Otto Erich Deutsch: *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke*, Kassel/Basel usw. 1978, S. 415 f.

späteren Rektor der Universität.⁵⁶ Sibelius' Kantatentexte sind u. a. von dem Universitätslektor Paavo Cajander (1846–1913) und dem Hochschullehrer August Valdemar Koskimies (1856–1929) verfasst worden.⁵⁷ An anderen Universitäten Skandinaviens und des Baltikums ist dieser Brauch ebenfalls nachzuweisen. Anlässlich ihres 50-jährigen Bestehens wurde 1852 an der Universität Dorpat von einem nicht genannten Arrangeur zu einem Text des Rektors Jessen ein Satz für Männerchor auf die Melodie des „Integer vitae“ angefertigt,⁵⁸ und auch bei den 400-Jahr-Feierlichkeiten der Universität Uppsala hatte ein Dozent den Text geliefert (s. u.).

Sibelius' Vorgänger im Amt des Universitätsmusikdirektors haben etliche akademische Festmusiken geschrieben. Von Fredrik Pacius stammen anlässlich der Trauerfeier für Zar Nikolaus I. (1855) und der Gedenkfeier für Henrik Gabriel Porthan⁵⁹ (1860) komponierte Kantaten sowie eine weitere für ein Universitätsfest (1866).⁶⁰ Faltin schuf für verschiedene Festivitäten Kantaten: 1888 für die akademische Feier des 70. Geburtstages von Topelius, 1890 für die feierliche Promotion der philosophischen Fakultät, 1894 zur Enthüllung einer Statue von Zar Alexander II.⁶¹ Auch Komponisten, die der Universität nicht angehörten, lieferten Kantaten und Märsche, z. B. Gabriel Linsén (1838–1914) einen Promotionsmarsch (1864) und eine Chorkantate (1872) für eine Feier zu Ehren Frans Mikael Franzéns (1772–1847), eines ehemaligen Professors für Geschichte.⁶² Martin Wegelius (1846–1906) schrieb eine Festkantate für die Feier im Runebergjahr 1878 und einen Festmarsch mit Chor für die feierliche Promotion von 1882.⁶³ Nicht wenige dieser universitären Festmärsche sahen die Beteiligung eines Chores vor. Interessant wäre es der Frage nachzugehen, inwiefern sich in Helsinki Komponisten an den Werken ihrer Vorgänger orientierten⁶⁴ oder überhaupt orientieren konnten, ob beispielsweise die Stimmbücher und Partituren der Gelegenheitswerke archiviert wurden. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kam es dort jedenfalls wie an anderen nordeuropäischen Universitäten auch⁶⁵ bei den Festmusiken zu einer zumindest rudimentären Repertoirebildung. So erklang Faltins *Promotionskantate* von 1890 erneut während der Promotionsfeier im Jahre 1919, der ersten nach der finnischen Unabhängigkeit (1917). Dafür, dass sich Sibelius an Werken seiner Vorgänger orientiert haben könnte, spricht möglicherweise der Umstand, dass er den zweiten Satz seiner ersten *Promotionskantate* (JS 105) in einen Festmarsch⁶⁶ münden lässt, zu dem an dieser Stel-

⁵⁶ Klinge (Hrsg.), *Suomen kansallisbiografia*, Bd. II, S. 306 und Bd. VI, S. 456.

⁵⁷ *Ibid.*, Bd. II, S. 80 und Bd. III, S. 377.

⁵⁸ *Das zweite Jubelfest der Kaiserlichen Universität Dorpat*, S. XXIV, Fn. 53.

⁵⁹ Porthan (1739–1804) war Professor für Rhetorik und Dichtung an der Universität Turku (Matti Klinge: *Mikä mies Porthan oli?* (= tietolipas 116), Helsinki, 1989).

⁶⁰ Lappalainen, *Musiikki on viihtynyt Helsingin yliopistossa*, S. 175; Salmenhaara (Hrsg.), *Suomalaisia säveltäjiä*, S. 364.

⁶¹ Lappalainen, *Musiikki on viihtynyt Helsingin yliopistossa*, S. 179; Salmenhaara (Hrsg.), *Suomalaisia säveltäjiä*, S. 76.

⁶² Salmenhaara (Hrsg.), *Suomalaisia säveltäjiä*, S. 265; Klinge (Hrsg.), *Suomen kansallisbiografia*, Bd. III, S. 68.

⁶³ Lappalainen, *Musiikki on viihtynyt Helsingin yliopistossa*, S. 179.

⁶⁴ So habe sich Sibelius laut Salmenhaara, *Jean Sibelius ja Helsingin yliopisto*, S. 24 bei seiner Kantate JS 105 mit einem recht traditionellen akademischen Feststil zufriedengeben müssen („säveltäjä joutui tyytymään siinä melko tavanomaiseen akateemiseen juhlatyyliin“). Wenn sich diese Bemerkung auch in erster Linie auf den Text und nur in zweiter auf die Musik bezieht, ist damit die Frage aufgeworfen, ob sich möglicherweise gewisse feststehende Konventionen der Universitätsmusiken in Helsinki im 19. Jahrhundert herausbildeten.

⁶⁵ 1929 beging die Universität Kopenhagen die Feier ihres 450-jährigen Bestehens. Bei der Promotionsfeier erklang eine Promotionskantate von Niels W. Gade aus dem Jahre 1879 erneut (Povel Fønss (Hrsg.): *Promotionsfesten den 1. Juni 1929. I anledning af Københavns universitets 450 aars jubilæum*, Kopenhagen 1930, S. 9 passim).

⁶⁶ Auch seinem späteren A-cappella-Arrangement dieses Satzschlusses gab Sibelius den Titel *Juhlamarssi* (Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 564).

le ganz gewiss nicht der Auszug stattfand, mithin die beiden gängigen Formen der Universitätsmusiken in Helsinki zusammenschloss. Sollten die Gelegenheitskompositionen seiner Vorgänger aufgehoben worden sein, hätte ihm eine beträchtliche Sammlung von Beispielen zur Verfügung gestanden.

Bei der feierlichen Promotion am 31. Mai 1894 erklang Sibelius' *Kantaatti tohtorin- ja maisterin-vihkijäisissä* JS 105 für Sopran, Bariton, gemischten Chor und Orchester. Der Kompositionsauftrag dafür war ihm von Faltin zugeschanzt worden.⁶⁷ Dieses dreisätzi-ge Werk ist ebenso wie die Universitätskantaten JS 104 und JS 106 als Ganzes bislang noch unveröffentlicht, wenn Sibelius auch einzelne Chorsätze aus diesen Stücken für gemischten Chor a cappella arrangierte und sie es in dieser Form zu einiger Berühmtheit brachten. Der Text von JS 105 stammt von Kasimir Lönnbohm (1866–1919), dem älteren Bruder Eino Leinos. Die Zusammenarbeit mit Lönnbohm gestaltete sich alles andere als einfach. Es ist überliefert, dass Sibelius die Kantate in großer Eile schreiben musste, wofür er den Dichter verantwortlich machte. In einem öffentlich ausgetragenen Streit mit Lönnbohm beschuldigte er ihn, mit dem Text nicht rechtzeitig fertig geworden zu sein.⁶⁸ Tatsächlich glaubt man die Hast, in der Sibelius komponierte, vor allem im Schlussmarsch des zweiten Satzes erkennen zu können, der instrumentatorisch gegenüber dem vorigen abfällt. Da es sich hierbei um den textreichsten Satz der Kantate handelt und erster und zweiter Satz gegenüber dem dritten, der nur wenige Gesangsverse enthielt,⁶⁹ eine abgeschlossene Einheit bilden,⁷⁰ wäre es denkbar, dass Lönnbohm mit dieser Passage seines Festgedichtes am längsten auf sich warten ließ. Möglicherweise war die Arbeit am ersten und dritten Satz der Kantate also bereits abgeschlossen, bevor Sibelius den Schluss des zweiten Satzes schreiben konnte.

Anders als sein Zeitgenosse Claude Debussy hatte Sibelius sich während seiner kompositorischen Ausbildung nicht an der Kantatenform versuchen müssen. Im Gegensatz zu Debussy, der sich (wie schon Jahrzehnte zuvor Berlioz) beklagte, dazu gezwungen zu sein, für den Prix du Rome ausgerechnet eine Kantate, also eine seines Erachtens veraltete Form, schreiben zu müssen,⁷¹ scheint sich Sibelius seiner Aufgabe im Jahr 1894 mit einem gewissen Interesse angenommen zu haben. Zwar experimentierte er nicht mit musikalischen Formen oder Metren – ganz im Gegenteil, ist der erste Satz der Textvorlage doch klar in vier Strophen gegliedert und enthält in Gestalt der instrumentalen Zwischenspiele mehrere fugierte Passagen; der Fünfvierteltakt, das Metrum, in dem er etwa in *Kullervo* oder seinen Chorsätzen op. 18, Nr. 1 und 3 Verse aus der Kalevala oder dem Kanteletar vertonte, kommt in der *Promotionskantate* nicht vor. Auch sind die Chorsätze der Kantate verglichen mit den YL-Sätzen recht konventionell, nämlich fast durchweg vierstimmig homophon gehalten.⁷² Und doch ist unverkennbar, dass Sibelius

⁶⁷ Tawaststjerna, *Sibelius*, Bd. I, S. 219.

⁶⁸ Salmenhaara, *Jean Sibelius ja Helsingin yliopisto*, S. 24.

⁶⁹ Die Vokalstimme zum dritten Satz ist verschollen.

⁷⁰ Laut Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 563 kann der dritte Satz „als eine Art Anhang betrachtet werden“.

⁷¹ Hector Berlioz: *Memoiren*, Leipzig 1965, S. 97 ff.; Jean Barraqué: *Debussy*, Reinbek 1988, S. 41 f.

⁷² Tawaststjerna spricht sogar von der Banalität der homophonen, akkordischen Chorsätze dieses Werkes (Tawaststjerna, *Sibelius*, Bd. I, S. 219). Sein Vorwurf erscheint deshalb unangemessen, weil alle Chorsätze Sibelius' zur Homophonie tendieren (Politske, *Choral Music*, S. 202), insbesondere die instrumental begleiteten. Nicht selten wie in *Kullervo* oder der Erstfassung des zu seinen erfolgreichsten Schöpfungen zählenden *Har du mod!*, op. 31, Nr. 4 beschränkt sich der orchesterbegleitete Chorgesang sogar ganz auf das Unisono oder Oktavparallelen.

trotz der knapp bemessenen Zeit ein hinsichtlich der Instrumentation eindrucksvolles und außerdem eindeutig in seinem individuellen Stil gehaltenes Werk – man beachte etwa die zahlreichen modalen Wendungen – abliefern wollte. Er nutzte die Arbeit an dem Gelegenheitsstück offenkundig, um mit der Instrumentation zu experimentieren. Deutlich hörbar sind Anklänge an Wagner und Bruckner, punktuell erinnern Harmonik und Klangbild sogar an Debussy, ohne dass dessen Musik zu diesem Zeitpunkt Sibelius bekannt gewesen sein dürfte. Außerdem nehmen einzelne Melodien und Sätze der Holzbläser Klänge und Klangmischungen der *Bühnenmusik zu Pelléas und Mélisande* JS 147 von 1905 vorweg – die gleichnamige Orchestersuite op. 46 wurde im gleichen Jahr arrangiert. Sibelius standen bei der Feier professionelle Sänger und Instrumentalisten zur Verfügung,⁷³ so dass er überaus virtuose Partien, beispielsweise in der vierten Strophe des ersten Satzes höchst anspruchsvolle Geigenfigurationen, komponieren konnte. Darüber hinaus ist der Gestus der Musik insbesondere im Mittelteil des zweiten Satzes ausgesprochen dramatisch. Mit den Versen des Baritons „Tietäjät johtohon aiottu on“ steigert sich das musikalische Geschehen in Tempo, Dynamik, Lage und Instrumentation, und der bis dahin sukzessive Gesang der beiden Solisten wird zu einem von langen, hohen und lauten Tönen geprägten, sich oft in Oktavparallelen bewegendem Zwiesengesang („Rakkaus kaikkia velvoittaa“), der ohne weiteres mit einem anderen Text unterlegt in einer Oper vorkommen könnte. Sibelius trug sich in den Jahren seit 1893 mit einem nie vollendeten Opernprojekt *Båtens skapelse/Veneen luominen* (*Die Erschaffung des Bootes*).⁷⁴ Es gibt gute Gründe anzunehmen, dass er in dieser Zeit sowohl den dritten Satz des *Kullervo* als auch den zweiten der *Promotionskantate* JS 105 als musikdramatische Vorarbeiten betrachtete. Sowohl die weit gespannten Melodien der Solostimmen darin als auch der affektgeladene, im Duett geradezu ekstatische Impetus, der sich zu Lönbohms eher akademisch trockenen Versen an dieser Stelle etwas merkwürdig ausnimmt, stützen diese Vermutung. In beiden genannten Werken singen je ein Sopran und ein Bariton. Höchstwahrscheinlich hätte Sibelius diese Stimmfächer auch für die beiden Hauptfiguren seiner Oper, „Väinämöinen“ und „Kuutar“,⁷⁵ gewählt, denn der Sänger und Zauberer „Väinämöinen“ wird in der finnischen Mythologie stets als „alt und weise“ dargestellt,⁷⁶ so dass sich eine Tenorstimme, etwa ein Heldentenor, kaum für diese Figur geeignet haben würde. Diese Vermutung wird dadurch gestützt, dass Sibelius in seiner anderen *Promotionskantate* JS 106 die leider nur unvollständig erhaltene Partie des „Väinämöinen“ für Bariton vertonte. So gesehen sind JS 105 und 106, wenn auch unbestreitbar Gelegenheitsmusiken, als Vorstudien zu einem großen Werk zu betrachten, selbst wenn dieses Werk dann nicht zustande kam.

Zwar publizierte Sibelius die Kantate JS 105 nicht, doch arrangierte er aus dem Schluss des zweiten Satzes, der im Tutti von Solisten, Chor und Orchester endet, den *Juhlarssi* für vierstimmigen gemischten Chor *Nouse, kaikki kansa hengen työhön*, welcher 1896 im Druck erschien und viele Neuauflagen erfuhr. Das verschollen geglaubte Autograph haben die Universität Helsinki und die Nationalbibliothek Finnlands

⁷³ Zur Besetzung der Uraufführung siehe Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 563.

⁷⁴ Was über dieses Projekt in Erfahrung zu bringen ist, hat Tawaststjerna zusammengetragen (Tawaststjerna, *Sibelius*, Bd. I, S. 206 passim).

⁷⁵ „Kuutar“ bzw. „måndottern“ („Mondjungfrau“) ist eine weibliche Personifikation des Mondes; im Finnischen wird der Mond („kuu“) sonst üblicherweise als männliche Entität aufgefasst.

⁷⁶ Z. B. Kalevala, Runo II, Vers 39.

im vorletzten Jahr erstanden.⁷⁷ Daneben nahm Sibelius zwei Themen aus dem dritten Satz der Kantate, einem Menuett, 1912 in der zweiten Suite der *Scènes historiques* op. 66 wieder auf und zwar am Ende des dritten und letzten Satzes der Suite mit dem Titel *Près du pont-lévis*.⁷⁸

Innerhalb seiner zweiten Vertretungszeit 1896/97 schrieb Sibelius zwei Kantaten für Feierlichkeiten an der Universität Helsinki. Am 2. November 1896 wurde dort mit zweijähriger Verspätung ein „Freuden- und Glückwunschfest“ anlässlich der Thronbesteigung von Zar Nikolaus II. ausgerichtet, zu dem Sibelius die Musik beisteuerte.⁷⁹ Seine zweisätzigige *Kantaatti ilo- ja onnentoivotusjuhlassa* JS 104 für gemischten Chor und Orchester wurde auf einen Text Paavo Cajanders gesetzt, ein nach allgemeiner Forschungsmeinung dürftiges literarisches Produkt. Erik Tawaststjerna spricht von „de officiella plattheterna“ des Gedichtes,⁸⁰ Erkki Salmenhaara gar von „brezhnevillä-istyyllisellä sanahelinällä“,⁸¹ einem „Wortgeklingel im Breschnew-Stil“. Auch Sibelius scheinen die Schwächen der Gelegenheitsdichtung bewusst gewesen zu sein, denn er hielt sich nicht sonderlich eng an die Textvorlage. Außerdem ging er offensichtlich ohne große Lust zu Werke, als er die Kantate, nach Tawaststjerna „ett stycke typisk Gebrauchsmusik“,⁸² schrieb, und auch die Aufführung unter seiner Leitung wurde anscheinend nur nachlässig vorbereitet. Zum einen wurde mit unvollständigem Stimmenmaterial geprobt, zum anderen war der Tubaspieler laut Sibelius bei der Uraufführung stark betrunken und begann „fantisera mitt i en fugerad sats“,⁸³ so dass die klangliche Umsetzung alles andere als gelungen gewesen sein dürfte.⁸⁴ Tatsächlich sollte Sibelius wegen dieser missglückten Huldigung noch Schwierigkeiten bekommen. Die Kantate ist verglichen mit seiner *Promotionskantate* ungleich monochromer orchestriert und, vor allem im ersten Satz, dynamisch einförmiger.⁸⁵ Man könnte fast so weit gehen zu sagen, dass sich Sibelius in diesem Werk kompositorisch verleugne. Der gegenüber dem ersten Satz klanglich und satztechnisch interessantere zweite Satz zeichnet sich durch zwei für Sibelius untypische Techniken aus: Zum einen sind die Chorsätze fast durchweg polyphon gesetzt und beginnen mehrfach mit einem Fugato; ferner zeichnen sich die verarbeiteten Themen durch Dreiklangsmelodik und Tonrepetitionen aus. Zum anderen mutet das harmonische Geschehen sehr statisch an, beispielsweise in den beiden instrumentalen Zwischenspielen, die im Wesentlichen „nichts anderes als zwei über eine lange Strecke gesteigerte Dominantseptakkorde auf G bzw. As sind.“ Auch die ständige Wiederholung der wenigen Verse – der zweite Satz dauert rund zehn Minuten

⁷⁷ Rundbrief der Sibelius-Gesellschaft in Finnland vom Dezember 2006 <http://www.sibeliusseura.fi/en_ajankohtaista.htm>.

⁷⁸ Eine thematische Anspielung setzt 8 Takte vor K ein, mit Beginn des Andante-Abschnittes bis zum Schluss des Satzes sind dann die beiden Themen beinahe in jedem Takt zu hören, das Doppelschlag-Thema in der ersten Flöte erscheint dabei verglichen mit seiner Gestalt im dritten Satz der Kantate als augmentiert (Jean Sibelius: *Scènes historiques II. Suite für Orchester op. 66*, Studienpartitur, Wiesbaden/Leipzig/Paris [1995], S. 35–40).

⁷⁹ Salmenhaara, *Jean Sibelius ja Helsingin yliopisto*, S. 24.

⁸⁰ Tawaststjerna, *Sibelius*, Bd. I, S. 266.

⁸¹ Salmenhaara, *Jean Sibelius ja Helsingin yliopisto*, S. 24 f.

⁸² Tawaststjerna, *Sibelius*, Bd. I, S. 266.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Sibelius' Bemerkung gibt insofern Rätsel auf, als die erhaltene Partitur gar keine Tubastimme enthält (Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 561).

⁸⁵ Einzig der Abschnitt für Frauenchor „Terve, Ruhtinatar,/Hempi haltijatar“ usw. ist gegenüber dem Rest des Satzes nicht im Forte zu singen.

und enthält nur neun Verse – ist für einen Sibeliuschorsatz ungewöhnlich. Wiederum arrangierte er etliche Jahre später einen Chorsatz aus der Kantate separat, diesmal für Kinderchor (*Terve, Ruhtinatar!*), veröffentlichte ihn aber nicht.

Im Frühjahr 1897 komponierte Sibelius die *Kantaatti tohtorin- ja maisterinvihkijäissä* JS 106 für Sopran, Bariton, gemischten Chor und Orchester anlässlich der Promotionsfeier am 30. Mai 1897. Die Partitur dieses Werkes hat sich nicht erhalten und auch das Stimmenmaterial ist zum größten Teil verloren gegangen. So fehlen beispielsweise die kompletten Streicherstimmen; neben den Posaunen- und Schlagwerkstimmen sind nur noch die für die erste Trompete und das erste Horn vorhanden. Da der wahrscheinlich während der Proben benutzte Klavierauszug ebenfalls nur fragmentarisch erhalten ist, lässt sich nicht einmal mehr die formale Gliederung des Stückes eruieren, ganz zu schweigen von der gekürzten Fassung, die offensichtlich bei der Feier zur Aufführung gelangte. Auch eine Auswertung des Textes – er stammt von August Valdemar Forsman, der seinen Namen 1908 in Koskimies fennisierte –, der separat veröffentlicht wurde, hilft hier nicht weiter, denn wie im Falle von JS 104 behandelte Sibelius seine Textvorlage sehr frei und wich beispielsweise völlig von der in der Dichtung vorgegebenen Gliederung ab.⁸⁶ Aus dieser Kantate nahm Sibelius zehn Chorsätze heraus, arrangierte sie für gemischten Chor a cappella und publizierte sie 1899 als Opus 23. In dieser Form haben es die Chöre seiner *Promotionskantate* aus dem Jahre 1897 in Finnland zu großer Popularität gebracht. Die Sammlung besteht zwar aus zehn Sätzen, hat aber nur neun Nummern, denn Sibelius schloss die kurzen Sätze *Soi kiitokseksi Luojan* und *Tuule, tuule, leppeämmin* zu einer Nummer, op. 23, Nr. 6a und b, zusammen. Der erstgenannte Satz ist mit Sicherheit der bekannteste der Sammlung. Bis 1986 (s. o.) blieb es die einzige Komposition Sibelius', die Eingang in das finnische evangelische Gesangsbuch gefunden hat.⁸⁷ Op. 23, Nr. 6a erfuhr darüber hinaus im Jahre 1913 eine weitere Umarbeitung für Frauenchor a cappella,⁸⁸ und nach Timo Virtanen zitiert Sibelius sein Kirchenlied auch in seiner 3. *Symphonie* op. 52 (entstanden 1904–1907).⁸⁹

Von seinen groß besetzten akademischen Gelegenheitskompositionen der 1890er-Jahre sind also nur die beiden Kantaten JS 104 und 105 so weit erhalten, dass Rückschlüsse auf Faktur und Form möglich und sinnvoll sind. Beide sind formal im Wesentlichen identisch, wenn man den dritten Satz der *Promotionskantate* unberücksichtigt lässt, der zum größten Teil ein Instrumentalsatz ist und dessen Platz und Funktion innerhalb der feierlichen Zeremonie ihn vollkommen von den beiden ersten Sätzen abheben. Beide Werke bestehen so gesehen aus je zwei Sätzen, von denen die zweiten länger und abwechslungsreicher als die ersten sind. Alle Sätze sind als klangliche Steigerung angelegt, und beide Werke münden in ein massiv orchestriertes Finale im zweiten Satz. Die Besetzung der beiden Kantaten ist, abgesehen vom Fehlen von Solosängern in JS 104, ähnlich: In der *Krönungskantate* ist die Flöte nur einfach besetzt, Pauken und Tuba fehlen. Vergleicht man den Aufbau dieser Stücke aber mit akademischen Gelegenheitskantaten außerhalb Finnlands, ergeben sich einige Unterschiede.

⁸⁶ Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 92 f.

⁸⁷ Es hat dort die Nummer 462 (*Suomen evankelis-luterilaisen kirkon Virsikirja*, S. 389).

⁸⁸ Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 93–98.

⁸⁹ Timo Virtanen: *Jean Sibelius Symphony No. 3. Manuscript Study and Analysis*, (*Studia musica* Bd. 26) (Diss.) Helsinki 2005, S. 135 f.

Im Jahr 1877 beging die Universität Uppsala ihr 400-jähriges Bestehen. Bei der Feier des Jubiläums am 5. September wurde eine *Festkantate* Jakob Axel Josephsons (1818–1880), der seit 1849 „director musices“ war,⁹⁰ auf einen Text des Dozenten Carl David af Wirsén gesungen. Sie besteht wie die genannten Sibelius-Kantaten ebenfalls aus zwei Abteilungen. Wie bei JS 105 beginnt der erste Satz mit einem strophischen Gesang des Chores, erst danach kommen die Solisten ins Spiel. Der zweite Satz, der wesentlich weniger Text als der erste enthält, endet wie bei Sibelius mit einem Tutti von Solisten und Chor.⁹¹ Zwischen den beiden Abteilungen wurden die Reden der Veranstaltung gehalten, beginnend mit der Begrüßungsansprache des Rektors, gefolgt von den aus ganz Europa angereisten Repräsentanten anderer Universitäten.⁹² Josephson steuerte des Weiteren zu der tags darauf stattfindenden Promotionsfeier eine Kantate auf einen Text von Viktor Rydberg (1828–1895) bei, welcher bei dieser Veranstaltung den Titel eines Ehrendoktors erhielt.⁹³ Sie folgt einem anderen formalen Schema. Nach einer einleitenden Abteilung von Chor- und Solosätzen folgten vier den einzelnen Fakultäten gewidmete Chorsätze, zum Teil mit Beteiligung der Solisten, die immer nach den jeweiligen Promotionen gesungen und gespielt wurden.⁹⁴ Während der Promotionen waren Chorkompositionen anderer Komponisten zu hören.⁹⁵ Auch Niels W. Gades *Promotionskantate* (1879) ist so strukturiert,⁹⁶ allerdings erklangen 1929 bei ihrer Wiederaufführung die einzelnen Abschnitte, während Promotor und Promovenden der jeweiligen Fakultät ihre Aufstellung nahmen, also unmittelbar vor der eigentlichen Promotion.⁹⁷ Dieser mindestens sechs Sätze umfassende Typus der Promotionskantate wurde in Helsinki in den 1890er-Jahren offenkundig nicht gepflegt. Vielmehr weist Sibelius' *Promotionskantate* JS 105 formal eher Gemeinsamkeiten mit der zweisätzigen *Festkantate* Josephsons auf. Es bedürfte weiterer Erforschung zur Klärung der Frage, ob sich diese Beobachtung möglicherweise auf die finnischen Kantaten für Promotionsfeiern im 19. Jahrhundert verallgemeinern lässt, d. h. ob sie in dieser Zeit generell eher zweisätzlich waren und damit die unterschiedlichen Fakultäten prinzipiell unberücksichtigt ließen.

Neben seinen groß besetzten und vergleichsweise umfangreichen drei Auftragskantaten schrieb Sibelius in seiner Zeit als stellvertretender Universitätsmusikdirektor noch zwei kleinere Werke für feierliche Veranstaltungen. Am 25. Mai 1896 wurde ein

⁹⁰ Unter seinen Werken sind viele Kantaten für akademische Feiern, z. B. acht Kantaten für die Verleihung der Magistergrade in den Jahren zwischen 1851 und 1875 (Tobias Norlind, *Allmänt musiklexikon*, Bd. I, S. 442–445).

⁹¹ *Upsala [sic!] Universitets Fyrahundraårs Jubelfest. September 1877*, Stockholm 1879, S. 38–42.

⁹² *Ibid.*, S. 42–65.

⁹³ Gero v. Wilpert: *Lexikon der Weltliteratur*, Stuttgart 1963, S. 1156.

⁹⁴ *Upsala Universitets Fyrahundraårs Jubelfest*, S. 90–115.

⁹⁵ Die Promotion der Theologen erfolgte zu den Klängen des *Halleluja* aus Händels *Messias*. Danach war der Abschnitt *Theologia* aus der zweiten Abteilung von Josephsons *Promotionskantate* zu hören. Während der Promotion der Juristen wurde Mendelssohns 98. *Psalm* op. 91 gesungen, als der Promotor vom Katheder stieg, wurde der *Jurisprudenz* überschriebene Kantatensatz angestimmt. Es schloss sich die Promotion der Mediziner an, zu der der Männerchorsatz *Du som verldar har till rike* von [Otto ?] Lindblad gesungen und ein Bläusersatz gespielt wurde, auf die der Kantatensatz *Medicina* folgte. Der Schluss-Satz der Kantate von Josephson, *Philosophia*, erklang nach einem „Epilog“ des Promotors. Die gesamte Veranstaltung wurde mit dem Gesang des Chorals *Vår Gud är oss en väldig borg* („Ein feste Burg ist unser Gott“), begleitet von Orgel und Orchester beschlossen – ob dieses Arrangement von Josephson stammte, ist nicht zu ermitteln. Zum Auszug, den der schwedische König anführte, wurde *Gustaf Adolfs-marschen* von dem Studentenchor gesungen (*ibid.*, S. 97, 101, 105, 113–116).

⁹⁶ Sie besteht aus 11 Sätzen [Dan Fog: *N. W. Gade-Katalog. En fortegnelse over Niels W. Gades trykte kompositioner*, Kopenhagen 1986, S. 60].

⁹⁷ Povel Fønss (Hrsg.), *Promotionsfesten den 1. Juni 1929*, S. 9 passim.

Gedenkstein für einen ehemaligen Professor, den Geburtshelfer Josef Pippingsköld, enthüllt. Für diesen Anlass komponierte Sibelius auf den lateinischen Text „Natus in curas“ des Helsinkier Latinisten Fridolf Gustafsson seine *Hymne* op. 21 für Männerchor a cappella.

Moderato.

Tenor I-II
Baß I-II

Ten. I-II.
Baß I-II.

Ten. I-II.
Baß I-II.

Na - tus in cu - ras ho - mo

so - lis ac - stu hau - rit

ex - cel - sus ca - li - dum la - bo - rem

Gänzlich untypisch für einen Sibelius-Chorsatz ist, dass sich die Stimmen fast ausschließlich in Ganzen und Halben bewegen und die Rhythmik insgesamt sehr schlicht gehalten ist, indem z. B. ternäre rhythmische Unterteilungen ganz vermieden werden. Dies verleiht der Chorpartitur ein historisierendes Aussehen. Es kommen ferner zwei Unisonopassagen vor (T. 52–56 und 76–81), und auch die strikt diatonisch gesetzten Anfangsverse, die im weiteren Verlauf des Stückes wieder aufgenommen werden – es ist in der ABA'-Form vertont –, sprechen dafür, dass Sibelius einen zumindest vom Notenbild her altertümlich strengen Satz abliefern wollte; klanglich ist es das Stück allerdings durchaus nicht. So kommen etliche harmonisch überraschende Wendungen darin vor (etwa T. 38/39) und wie die meisten seiner Chorsätze ist auch *Natus in curas* strikt homophon. 1898 überarbeitete er das Werk und veröffentlichte es.⁹⁸

Möglicherweise komponierte Sibelius auch *Laulu Lemminkäiselle* (Gesang für Lemminkäinen), op. 31, 1 für Männerchor und Orchester eigens für ein akademisches Festkonzert der YL. Das kurze, 1896 entstandene Werk hat eher den Charakter einer einlei-

⁹⁸ Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 82 f.

tenden Fanfare als eines abgeschlossenen Stückes. Darin verwendet er Themen aus der Erstfassung der Tondichtung *Lemminkäinen palaa kotitiensäälle* („Lemminkäinen zieht heimwärts“) von 1895, des nunmehrigen vierten Satzes seiner *Lemminkäinensuite* op. 22 für Orchester.⁹⁹ Zum Ende seiner aktiven Komponistenlaufbahn beschäftigte er sich wieder mit dem Stück, ohne aber eine Neubearbeitung vorzunehmen.¹⁰⁰

Schließlich entstand anlässlich des 100-jährigen Geburtstages Johan Vilhelm Snellmans (1806–1881), der an der Universität feierlich begangen wurde, gewissermaßen als Nachzügler unter Sibelius' akademischen Gelegenheitsmusiken die Kantate *Vapautettu kuningatar* („Die gefangene¹⁰¹ Königin“), op. 48 für gemischten Chor und Orchester zu Beginn des Jahres 1906. Zwar hatte die Universität eine Kantate bestellt, was Sibelius abgeliefert ist allerdings eher als Ballade für Chor und Orchester zu bezeichnen. Damit folgte er einer allgemein vorherrschenden Tendenz in der kontinentalen Chormusik dieser Zeit, denn die Durchdringung der beiden Gattungen Chorballette und weltliche Kantate lässt sich auch in Deutschland im späten 19. Jahrhundert allerorten feststellen, d. h. die meisten groß besetzten weltlichen Werke für Chor und Orchester wurden in dieser Zeit auf Balladentexte gesetzt.¹⁰² Der Text stammt wiederum von Paavo Cajander und stellt eine unschwer zu entschlüsselnde Allegorie¹⁰³ auf die damalige politische Situation im Lande dar. Die Uraufführung leitete Sibelius selbst.¹⁰⁴ Snellman war Professor in Helsinki und ist eine der wichtigsten Figuren in der Geschichte Finnlands. Diese Feier, die auf die Rücknahme der diktatorischen Vollmachten des Generalgouverneurs durch den Zaren erfolgte,¹⁰⁵ geriet zu einer groß angelegten patriotischen Triumphveranstaltung. Es ist zu vermuten, dass der Anlass selbst – und nicht der Auftraggeber – Sibelius dazu brachte, den Kompositionsauftrag anzunehmen. Schließlich hatte er schon damals einen Ruf als wichtigster Komponist seines Landes zu verlieren und hätte sich, wäre er dem Wunsch der Universität nicht nachgegeben, salopp gesagt um die Gelegenheit gebracht, seinen Namen neben dem des finnischen „Nationalphilosophen“ Snellman¹⁰⁶ in den Zeitungen lesen zu können.

Dieser Punkt ist im Fall von Sibelius nicht ohne Belang. Zeitlebens verfolgte er das publizistische Geschehen um sein Werk sehr genau und ließ sich selbst noch als arrivierter, im eigenen Lande hoch angesehener und auch im anglo-amerikanischen Raum erfolgreicher Komponist von negativen Kritiken völlig aus dem seelischen Gleichgewicht bringen. Dies zeigen zahlreiche seiner Tagebucheinträge. Umgekehrt konnte eine lobende Erwähnung seiner Musik oder seines Namens in den Zeitungen ihn anspornen und motivieren.

Allerdings scheint er die Musik, die er dann komponierte, als nicht sehr wertvoll erachtet zu haben, denn er nannte sein op. 48 schon während der Entstehungszeit „eine

⁹⁹ Die Suite kam durch die Zusammenstellung verschiedener Stücke mit unterschiedlicher Entstehungsgeschichte zustande und ist nicht als solche von Sibelius konzipiert worden.

¹⁰⁰ Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 135.

¹⁰¹ Wörtlich übersetzt würde der Titel „Die befreite Königin“ lauten.

¹⁰² Günter Schwanbeck: *Die dramatische Chorkantate der Romantik in Deutschland*, (Diss.), Düsseldorf 1938, S. 10 f.

¹⁰³ Der Titel erschien den Veranstaltern in diesem Zusammenhang als zu heikel, und so erlebte das Werk als *Siell' laulavi kuningatar* („Dort singt eine Königin“) seine Uraufführung (Salmenhaara, *Jean Sibelius ja Helsingin yliopisto*, S. 31).

¹⁰⁴ Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 225.

¹⁰⁵ Osmo Jussila, Seppo Hentilä und Jukka Nevakivi: *Politische Geschichte Finnlands seit 1809. Vom Großfürstentum zur Europäischen Union*, Berlin 1999, S. 86–96.

¹⁰⁶ *Ibid.*, S. 99.

Gelegenheitskomposition“.¹⁰⁷ Tatsächlich ist das Werk, gerade wenn man es mit den früheren Universitätskantaten vergleicht, rhythmisch und klanglich recht eintönig geraten und wirkt mit seiner gewaltsamen Steigerung am Schluss nicht sehr überzeugend.

1919 entstand dann als Sibelius' letztes Stück für die Universität Helsinki der *Promotiomarssi* für Orchester JS 155 für die Promotionsfeier am 31. Mai. Die musikalische Leitung bei der Uraufführung oblag diesmal Robert Kajanus. Möglicherweise ist dieser Marsch in die Reihe von Sibelius' erfolglosen Versuchen zu zählen, ein dem *Valse triste* vergleichbar populäres und damit finanziell einträgliches Werk zu etablieren,¹⁰⁸ denn die Rechte an diesem Stück hatte sein Verlag K. G. Fazer zu für Sibelius sehr ungünstigen Konditionen an Breitkopf & Härtel verkauft, so dass er für den *Valse triste* nur minimale Tantiemen erhielt. Ohne Erfolg bot er den *Promotionsmarsch* Breitkopf & Härtel als sein Op. 91b zur Veröffentlichung an.¹⁰⁹

Für die Universität Helsinki komponierte Sibelius nach 1897 also nur noch ganz vereinzelt. Die längsten und gewichtigsten seiner Werke für seine ehemalige Alma Mater entstanden zwischen 1894 und 1897. Der Grund dafür liegt auf der Hand: Es ging ihm bei den Universitätskompositionen dieser Jahre darum, sich als Nachfolger Faltins ins Spiel zu bringen. Allgemein wurde ihm auch zugesichert, dessen Stelle an der Universität zu bekommen, und im Frühjahr 1897 bestimmte ihn das Konsistorium der Universität mit großer Mehrheit zum neuen Musikdozenten. Sibelius hatte jedoch einen mächtigen Feind in St. Petersburg, den Ministerstaatssekretär Woldemar v. Daehn (1838–1900), der stellvertretend die Geschäfte des Kanzlers der Universität versah. Ihm waren Nachrichten über die missglückte Aufführung der *Glückwunschkantate* JS 104 zu Ohren gekommen, was von ihm und anderen hohen Beamten im Zarenreich als ein Akt des nationalistischen Aufbegehrens gegen die russische Herrschaft über Finnland gewertet wurde. Daehn ernannte über die Köpfe des Konsistoriums hinweg Sibelius' Konkurrenten, Robert Kajanus, zu Faltins Nachfolger, der die Stelle dann auch erhielt.¹¹⁰ Sibelius räumte seinen Posten im Juli desselben Jahres. Dieses Ereignis war für den psychisch schon damals recht labilen Sibelius ein Schock. Er hat sich nie wieder um eine Stelle an einer Hochschule beworben oder überhaupt Bemühungen in dieser Richtung unternommen, ganz im Gegenteil: Seinen Unterrichtsverpflichtungen als Lehrer für Musiktheorie und Geige an Wegelius' Musikinstitut, der heutigen Sibelius-Akademie,¹¹¹ und Kajanus' Orchesterschule in Helsinki bis zum Jahr 1910 kam er – wenn überhaupt – stets nur sehr widerwillig nach. Als er 1912 am Wiener Konservatorium als Nachfolger von Robert Fuchs im Gespräch war, bekundete er sein Desinteresse.¹¹² Selbst, als man ihm 1920 eine sehr gut entlohnte Professur für Komposition an der Eastman school for music, Rochester (USA), anbot – das Geld hätten er und seine Familie zu dieser Zeit dringend gebraucht –, lehnte er nach einigem Zögern ab.¹¹³ Es scheint, als habe er sich nach

¹⁰⁷ Brief an Robert Lienau vom 6. April 1906 (zit bei: Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 225).

¹⁰⁸ Sein musikalisch zweitklassiger *Valse chevaleresque* op. 96c, der 1921 kurz nach der Ablehnung des *Promotionsmarsches* durch Breitkopf & Härtel entstand, ist das prominenteste Werk dieser Kategorie. Sibelius glaubte fest an den Erfolg des Stückes, der dann aber ausblieb (Tawaststjerna, *Sibelius*, Bd. III, S. 213 ff.).

¹⁰⁹ Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 593.

¹¹⁰ Tawaststjerna, *Sibelius*, Bd. I, S. 273.

¹¹¹ *MGG2*, Sachteil Bd. IV, Sp. 260.

¹¹² *MGG2*, Personenteil Bd. XV, Sp. 716.

¹¹³ Tawaststjerna, *Sibelius*, Bd. III, S. 207.

den unerfreulichen Ereignissen von 1897 nicht mehr zugetraut, an einer Akademie zu unterrichten.

Fassen wir zusammen: Sibelius' Verbindungen zur Universität Helsinki waren zahlreich und vielfältig. Fast alle seine großen Werke erlebten in ihrem Festsaal ihre Uraufführung, ohne eigens für die Universität komponiert gewesen zu sein. Bei den Kompositionen für diese Universität bzw. die dort beheimateten Vokalensembles lassen sich solche unterscheiden, die im weiteren bzw. im engeren Sinne für die Hochschule bestimmt waren. Zu ersteren gehören die für die YL und S.L. komponierten A-cappella-Chorsätze, zu den letzteren neben einigen kleineren Stücken die nicht selten prunkvoll instrumentierten, groß besetzten Kantaten JS 104–106. Innerhalb dieser im engeren Sinne ins Universitäre gehörenden Gruppe von Werken lassen sich wiederum solche unterscheiden, die ganz in dem Anlass aufgehen, für den sie entstanden, also in der musikalischen Ausstattung einer akademischen Zeremonie, und solche, mit denen Sibelius auch eigene Zwecke verfolgte. Dabei zeigte sich einmal mehr die kulturelle Orientierung Finnlands nach Westen und Süden.¹¹⁴ Dass Sibelius vieles aus all den Werken, die im weiteren wie im engeren Sinne mit der Universität Helsinki zusammenhängen, neu arrangierte und mitunter in dieser Form veröffentlichte, hat mehrere Gründe: Zum einen war er in seiner gesamten aktiven Zeit als Komponist stets hoch verschuldet und – vor allem in den Jahren des Ersten Weltkriegs und danach – darauf angewiesen, so viel wie möglich zu publizieren. Wohl deshalb wählte er beispielsweise aus den beiden Promotionskantaten, an deren Veröffentlichung er vermutlich nie ernsthaft dachte (allein schon deshalb, weil es keinen Markt für finnische Universitätsmusiken gab), Chorsätze aus und bot sie seinen Verlegern an. Die Arrangements dienten zumeist dazu, die Sätze in eine gebräuchlichere Besetzung zu bringen, z.B. im Fall von op. 18 einige Sätze für einen hochkarätigen Männerchor für einen durchschnittlichen gemischten Chor umzuschreiben. Dies geschah, so darf man unterstellen, um die Tantiemen-Einnahmen zu erhöhen. Zum anderen scheint ihn etwa im Falle von *Rakastava* das Stück in der ursprünglichen Fassung noch nicht überzeugt zu haben. Vielleicht spielte dieser Punkt auch bei anderen Arrangements eine Rolle, denn Überarbeitungen sind zwar in Sibelius' Schaffen recht häufig, aber nicht unbedingt als ein Zeichen kompositorischer Unfruchtbarkeit zu werten. Wie nicht zuletzt die erhaltenen Skizzen zu seinen Symphonien zeigen, war Sibelius um melodische wie harmonische Einfälle nie verlegen, bevor er in sein letztes, großes Schweigen verfiel. Es ist also generell nicht zu sagen, ob seine Arrangements älterer Stücke zeitsparender waren, als es die Niederschrift neuer Kompositionen gewesen wäre.

3. Jean Sibelius' Gelegenheitskompositionen

Abschließend sei kurz der Frage nachgegangen, inwiefern sich, wie etwa Tawaststjerna behauptete, Sibelius Auftragswerke für die Universität von ihrer musikalischen Faktur her als „Gebrauchsmusik“ bzw. „Gelegenheitsmusik“¹¹⁵ klassifizieren lassen, d. h. ob

¹¹⁴ Dies ist nicht bis ins Letzte auseinanderzuhalten: „I stor utsträckning avspeglade det svenska offentliga musiklivet det som ägde rum på kontinenten, särskilt i Tyskland.“ (Leif Jonsson und Martin Tegen (Hrsg.), *Musiken i Sverige*, Bd. III, S. 390).

¹¹⁵ „Gebrauchsmusik“ im Sinne von leicht mit Laien aufzuführender Musik ist an dieser Stelle nicht gemeint, denn die Universitätskantaten übersteigen das Können eines durchschnittlichen Laienchors – und erst recht eines Laienorchesters – bei weitem.

sich gegenüber seinen Hauptwerken Unterschiede benennen lassen. Das Thema der Unterscheidung von Haupt- und Gelegenheitswerk bei Sibelius soll hiermit nur um einen Aspekt ergänzt werden, denn in jüngster Zeit ist die bislang in der Sibeliusforschung vertretene Trennung von Werken zum Broterwerb gegenüber den „eigentlichen“ Werken zumindest vorsichtig infrage gestellt worden.¹¹⁶

Zunächst ist hier der formale Aspekt in Anschlag zu bringen. Sibelius' Symphonien sind formal wesentlich komplexer als alle seine Kompositionen für die Universität. Seit seiner 3. *Symphonie* ist deutlich das Bestreben erkennbar, traditionelle Formen zu verlassen, ein Prozess, der Sibelius viel Kraft kostete. Wie aus seinem Tagebuch hervorgeht, stand der Verlauf eines Symphoniesatzes oft noch nicht während der Vertonung fest. Viele Einträge belegen, dass das Komponieren dieser Stücke für ihn vor allem darin bestand, aus dem musikalischen Material, den Themen und Motiven, eine Form zu gewinnen, innerhalb derer sie optimal entwickelt werden konnten. Kurz vor Abschluss zweier zentraler Werke, der 4. *Symphonie* op. 63 und der Drittfassung der 5. *Symphonie* op. 82, finden sich in seinem Tagebuch zwei beinahe wortgleiche Einträge: „Kämpat med Gud“ („mit Gott gekämpft“).¹¹⁷ Es geht zwar auch ohnedies deutlich aus den Worten hervor, was gemeint ist, doch handelt es sich dabei möglicherweise um ein Zitat aus dem Alten Testament, eine Anspielung auf Jakobs Kampf am Jabbok (Gen. 32, 23–33).¹¹⁸ (Wie Mäkelä zu Recht hervorhebt, ist das Religiöse bei Sibelius bislang noch überhaupt nicht erforscht.¹¹⁹ Es steht fest, dass Sibelius in einem Pfarrhaus aufwuchs und sicherlich mit den wichtigsten biblischen Texten vertraut war.)

Sollte das tatsächlich der Fall sein, wäre damit nicht nur das Anstrengende, sondern letztlich der Erfolg – und zwar durchaus in kosmischen Dimensionen – des ganzen Unterfangens betont, denn wenige Tage nach diesen Einträgen waren die beiden Partituren vollendet. Es scheint so, als wäre Sibelius hier der endgültige formale Verlauf der Symphonien aufgegangen. Komponieren bedeutete für ihn also das Umgehen mit formalen Problemen, ein Arbeiten gegen Widerstände des Materials, deren erfolgreiche Lösung, um in der religiösen Lesart zu bleiben, der Erfahrung des Tremendum, einer ehrfurchtsvollen Erschütterung gleichkam. Die Vollendung dieser Werke ergab sich also seiner Ansicht nach aus der musikalischen Logik, der er folgte, während die formalen Abläufe seiner Vokalwerke auf einen vorgegebenen Text Rücksicht zu nehmen hatten.

Damit sind wir bei einem zweiten wichtigen Moment von Sibelius' Art zu komponieren gelangt. Seit seiner 3. *Symphonie* op. 52 werden die Entstehungszeiten seiner wichtigsten Werke, bei denen die Symphonien unstrittig die erste Stelle einnehmen, deutlich länger. Sibelius schrieb sie in der Regel ohne zeitlichen Druck, auch wenn er sich zuweilen zu Terminen verpflichtete. Dies war aber bei keiner seiner Universitätsmusiken aus den 1890er-Jahren der Fall. Die Kantaten wurden immer buchstäblich in letzter Minute vollendet. Sibelius fehlte es also zum einen an Freiraum für seine „herrliche Trance“, als

¹¹⁶ MGG2, Personenteil Bd. XV, Sp. 730.

¹¹⁷ Einträge vom 15., 28. März und 2. April 1911: „Kämpar med Gud! [...] Kämpar för lifvet med [4.] Sinfonien [...]. Sinfonien ‚färdig‘“; Eintrag vom 22. April 1919: „Sinfonia V [...] färdig i sin slutliga form. Kämpat med Gud. Mina händer skaka så att jag knappast kan skriva.“ (Fabian Dahlström (Hrsg.): *Jean Sibelius. Dagbok 1909–1944*, Helsinki und Stockholm 2005, S. 73 f. und 285).

¹¹⁸ Parallelstellen im Alten Testament und zur theologischen Problematik dieser Stelle s. Claus Westermann: *Biblischer Kommentar Altes Testament*, 2. Teilband: *Genesis 12–36*, Neukirchen 1981, S. 629 f. und 635.

¹¹⁹ MGG2, Personenteil Bd. XV, Sp. 734.

welche er den Zustand titulierte, in dem er Musik entwarf, zum anderen jedoch an Zeit für Korrekturen und Überarbeitungen, die zu einem wesentlichen Bestandteil seines Komponierens gehören. Weder die harmonische Struktur noch der formale Verlauf, die klangliche „Dramaturgie“ eines seiner Gelegenheitsstücke, können mit den ungleich komplexeren musikalischen Entwicklungen in seinem symphonischen Werk konkurrieren, sondern Sibelius hielt sich hier an übersichtliche, oft vom Text vorgegebene formale Abläufe, an gebräuchliche Taktarten und an periodisch regelmäßige Strukturen. Die Frage, ob Sibelius selbst ein Werk als Gelegenheitsmusik ansah, ist mit ‚ja‘ zu beantworten, sofern er es nicht veröffentlichte bzw. nicht mit einer Opusnummer versah. Doch auch einige seiner veröffentlichten und in den Werkkanon aufgenommenen Stücke, z.B. *Vapautettu kuningatar*, wurden von ihm als Gelegenheitswerke bezeichnet. Obwohl sich Sibelius als Symphoniker eher traditioneller Besetzungen bediente, ist der Umstand, dass bei seinen Gelegenheitsmusiken die Besetzung im Groben bereits von vorneherein feststand, möglicherweise bei der Vertonung hinderlich gewesen und könnte erklären, weshalb er beispielsweise sehr lange mit der Ablieferung von Werken wie der *Vapautettu kuningatar* auf sich warten ließ. Schließlich ist es wahrscheinlich auch der kompositorischen Entwicklung Sibelius' zu verdanken, dass er sich nach seinen letztlich erfolglosen Bemühungen um die Stelle des Universitätsmusikdirektors in Helsinki offensichtlich nicht mehr als Komponist großformatiger Chormusik mit Orchesterbegleitung präsentieren wollte. Betrachtet man seine vier letzten Symphonien, so ist das Bestreben nach einer gedrängten, tonal mitunter uneindeutigen auf Wiederholung von Abschnitten häufig verzichtenden Tonsprache deutlich zu erkennen, paradigmatisch in der 4. *Symphonie*. Mit Sicherheit aber schien ihm diese Art von Musik für offizielle Anlässe, zu denen seine Gelegenheitswerke erklangen, unangebracht zu sein, zumal die Verse seiner Textvorlagen gewisse Analogiebildungen erfordern.

Wie sich bei der Betrachtung der beiden umfangreichen erhaltenen Universitätskantaten zeigte, sind auch unter den eindeutig als Gelegenheitswerke zu klassifizierenden Stücken solche, bei denen Sibelius die Möglichkeit nutzte, mit Orchestration und Sprachvertonung zu experimentieren. Hier kam es ihm offenkundig darauf an, klanglich abwechslungsreiche, wirkungsvolle Musik zu schreiben. Der Grund, weshalb die *Promotionskantate* JS 105 gegenüber der *Festkantate* JS 104 origineller und stilistisch profilierter erscheint, liegt zum einen an dem Text, der von einem Dramatiker stammte und Sibelius erlaubte, mit verschiedenen Arten von solistischem Zwiesengesang zu arbeiten (wie er ihn für seine Oper *Båtens skapelse* gebraucht hätte), zum anderen an dem selbst für skandinavische Verhältnisse exzeptionell hohen Stellenwert, den die Promotionsfeier im kulturellen Leben des Landes besaß. Dass es Sibelius auch unter großem zeitlichem Druck gelang, Musik mit großem Erfolgspotenzial zu komponieren, belegt die Rezeptionsgeschichte der aus den beiden *Promotionskantaten* entnommenen A-cappella-Chorsätze. Da sie als Ganze jedoch unveröffentlicht blieben, bilden sie lediglich einen Beitrag zur Geschichte der weltlichen Kantate in Finnland ohne diese Geschichte in nennenswerter Weise beeinflusst zu haben.¹²⁰

¹²⁰ Erst in den letzten Jahren sind erste Einspielungen erschienen: 1999 von der Kantate JS 104 und den ersten beiden Sätzen von JS 105 (ODE 936-2); der dritte Satz von JS 105 wurde erstmals 2005 aufgenommen (BIS-CD-1365).