

men gemeint war. Wenn es doch nicht so klar war, bitte ich um Entschuldigung. Ich habe auch nirgends behauptet, Foucher/Révoil hätten den Namen „Eric“ von Wagner übernommen; vielmehr scheint es umgekehrt zu sein. Freilich würde dazu gar nicht passen, daß sich Wagner in anderer Hinsicht sorgfältigst von „Le vaisseau fantôme“ distanzierte; nun, vielleicht fand er „Erik“ mit dem nun skandinavisch wirkenden Endbuchstaben doch unübertrefflich.

Zum anderen ist keineswegs entschieden, ob die Schrift des Vertrages von 1841 wirklich Wagners Handschrift ist. Ich war nicht dieser Auffassung, und ein genauer Vergleich mit Dokumenten wie etwa dem Briefentwurf vom September/Oktober 1840* dürfte das bestätigen. So sind etwa „p“ am Anfang und „et“ am Ende auffällig verschieden, und das „R“ der – zweifellos authentischen – Vertragsunterschrift sieht völlig anders aus als das „R“ von „Révoil“ in der zweiten Zeile. Die einzigen Buchstaben, die in den beiden Dokumenten einigermaßen ähnlich aussehen, sind „d“ und „s“; und gerade diese gestaltet der Schreiber des Kassenbuchs der Oper auf ähnliche Art! Wäre es nicht am wahrscheinlichsten, daß er den Vertrag schrieb, von Wagner unterzeichnen ließ und dann zu seinen Akten nahm (denn wie sonst könnte man seinen jetzigen Aufbewahrungsort erklären)?

Nachbemerkung von Isolde Vetter

Barry Millingtons Beschäftigung mit dem Thema findet weitere Fortsetzung in seinem Artikel *The Flying Dutchman*, *„Le vaisseau fantôme“ and other Nautical Yarns* (*The Musical Times*, März 1986), und dieser wiederum hat eine Zuschrift von Stewart Spencer hervorgerufen (ebda., April 1986), die die Frage der Herkunft des Namens „Erik“ in Wagners *Fliegendem Holländer* endgültig zu lösen scheint: Danach hatte Wagner im Winter 1841/42 – oder auch schon 1840 – E. T. A. Hoffmanns in Schweden spielende Erzählung *Die Bergwerke zu Falun* wiedergelesen in der Absicht, sie zu einem Opernlibretto zu verwenden, und war hier auf die Gestalt eines Eric Olawsen gestoßen (den er dann für sein Libretto nicht übernahm), der bei Hoffmann als nachfolgender Bewerber um die Hand der Heldin kurz Erwähnung findet.

Die Skizzen zu Sibelius' 4. Symphonie (1909–1911)

von Nors S. Josephson, Fullerton/California

Die zahlreichen Skizzen und Partiturentwürfe zu Jean Sibelius' 4. *Symphonie*, die heute in der Universitätsbibliothek Helsinki aufbewahrt werden, gestatten uns einen wertvollen Einblick in den Schaffensprozeß des finnischen Meisters¹. Vor allem zwei Handschriftsquellen sind hier von besonderer Bedeutung: Ms. 358, fol. 1r (mit Skizzen zum Finale) und der weitaus größere Sammelband, Ms. 361, fol. 1r–58v (mit Entwürfen zum gesamten Werk). In den folgenden Ausführungen werden die verschiedenen Erstfassungen der einzelnen Sätze getrennt besprochen.

*

Die frühesten erhaltenen Skizzen zum ersten Satz, T. 4ff., erscheinen auf fol. 40v–41r (deren Rückseiten, fol. 40r–41v, übrigens die ersten zwei Seiten der durchlaufenden Klavierfassung des Finales bilden). Diese zeichnen sich durch eine ausgeprägte Phrasensymmetrie (mit häufigen

* Der von Barry Millington ursprünglich herangezogene Briefentwurf ist hier (Abb. 3) ersetzt durch den Entwurf zu einem Brief an den Komponisten Halévy vom Dezember 1841 (mit der Bitte um Karten für die Uraufführung von dessen Oper *La Reine de Chypre*, welche am 22. Dezember 1841 in Paris stattfand). Original in der Richard-Wagner-Gedenkstätte der Stadt Bayreuth (Sign. Hs 89–20), hier zum ersten Male (mit freundlicher Erlaubnis des genannten Archivs) veröffentlicht (I. V.).

¹ An dieser Stelle gebührt mein herzlichster Dank Herrn Direktor Esko Häkli und Frau Bibliothekarin Laila Koukku der Universitätsbibliothek Helsinki für ihre freundliche Erlaubnis, die hier angeführten Sibeliushandschriften studieren und wissenschaftlich verwerten zu dürfen. – Falls nicht anders vermerkt, beziehen sich sämtliche Folioangaben auf den Skizzensammelband Ms. 361, fol. 1r–58v, die Abkürzungen T und Z. weisen auf die jeweilige Taktzahl bzw. Zeilennummer hin.

Motivwiederholungen), glatte Terzüberleitungen und einen hervorstechenden kontrapunktischen Reichtum² aus. Bereits fol. 40v, Z. 4 und 6 notieren auffallende Terzzellen (*c e–E G, A c–fis, f a–G H* usw.) in der Art von Mimes Grübelmotiv aus Wagners *Ring*, die die Grundtonarten *a, C* und *e* bereits andeuten und zudem die vielschichtige Harmonik des 1. Satzes maßgeblich beeinflussen. Außerdem weisen fol. 40v–41r drei verschiedene Erstfassungen des Violoncellohauptthemas T. 6f. auf, nämlich Version I auf Z. 9–10, II auf Z. 18–19 und 22–23 sowie III auf Z. 1–2. Alle drei Fassungen zitieren T. 7–11 dreimal; I und II schreiben zudem zweieinhalbtaktige Imitationen vor. Letztere verengen sich in Version II allmählich auf Halbtakte, die sodann in III von Anbeginn tonangebend werden: eine

Skizzenauszug 1: Fol. 40v, Z. 22–23



kontrapunktische Zuspitzung, die in II und III mit dramatischen Sequenzsteigerungen von *A* nach *C, e, g, h* und *d'* verbunden ist (vgl. außerdem die angedeutete *e-g-* Modulation auf Z. 14). Übrigens tritt die zunehmende Terzharmonik dieses Abschnittes in Fassungen II und III auch im Anfangs-*Fis* klar zutage, das jetzt dem *a*-moll-Hauptthema vorangestellt wird.

Einigen weiteren entwickelteren Abarten von T. 4–29 begegnen wir sodann auf fol. ¹14v–¹15r (bis Z. 10)³. Auf fol. ¹14v erwägt Sibelius ähnliche vierteltaktige Stretti in T. 8_{3–4}, und wiederum fehlen noch die endgültigen T. 1–3. Fol. ¹15r, Z. 1–10, bringt sodann vier Varianten zur Schlußperiode des Hauptthemas, T. 21–29. Die erste, auf Z. 1–4 stehende Version läßt die Terzsequenzen (*g'e'* usw.) von T. 21–22 statisch zum Septakkord *fis a c'e'*, T. 29, hinübergleiten und stellt somit den gedanklichen Zusammenhang zwischen den Anfangsterzzellen, T. 7f., und dem Übergang ab T. 29f. her. Die zweite und dritte Fassung auf Z. 5–6 weisen dagegen absinkende Terz- bzw. Sekundgänge auf, die ebenso den geballten Knotenpunkt in T. 29f. wirkungsvoll vorbereiten. Die vierte, auf Z. 7–10 stehende Skizze verbindet in vorbildlicher Weise die sanft wiegenden Terzformationen der 1. Variante (hier mit mehr höhepunktartigen Sequenzen von *g'* bis nach *c'* geführt; vgl. die endgültigen T. 21–23) mit den hinabfallenden Sequenzspiralen und der absteigenden Baßstimme der vorangehenden zwei Versionen (vgl. T. 24–29). Auch hier sind noch deutlich halbtaktige Echoeffekte zu erkennen, wie sie Sibelius schließlich in T. 16–21 einsetzte. Zudem sei noch betont, daß Sibelius auf fol. 11v eine noch fortgeschrittenere Klavierskizze von T. 1–30 (deren Fortsetzung, T. 31–46, auf fol. 10r steht) anfertigte, welche T. 4–6 zweimal (anstelle von T. 1–3) zitiert und wiederum eine für diese Erstfassungen charakteristische Motivwiederholung einfügt, hier zwei zusätzliche Takte im Stil von T. 10–11 zwischen T. 20/21.

Die anschwellenden Sept- bzw. Oktavakkorde der dramatischen Überleitung T. 29–40 hat Sibelius bereits auf fol. ¹15v, Z. 8–9 und 11–12, gesondert skizziert: eine linear sehr ausgeprägte Fassung mit

² Vgl. Sibelius' Tagebucheintragung vom 7. November 1910. „Mit kolossaler Anstrengung mich zu einer Viertelstunde Contrapunkt gezwungen!“, wiedergegeben in Erik Tawaststjernas Aufsatz, *Sibelius' 4. Sinfonie – Schlußphase und Vollendung*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 16 (1974), S. 97.

³ Da fol. 14r–v nach Z. 5 abgeschnitten wurde, ist erst das nachfolgende Blatt mit Nr. 14 vermerkt (fol. 14r ist übrigens im Gegensatz zu 14v nicht beschrieben). Im folgenden werden die wirklichen Folien 14 und 15 als ¹14 bzw. ¹15 bezeichnet; ab fol. 15 (dem Beginn der Scherzoskizzen) wird dann wieder der Helsinki-Folierung gefolgt.

Skizzenauszug 2: Fol. 15v, Z. 11–12



ansteigendem Sopran und absteigender Baßstimme sowie recht freien Auflösungsstendenzen (vgl. etwa die Schlußakkorde $c^1 e^1 a^1 g^2 - H e d^1 gis^1 gis^2$). Eine weiter entwickelte Klavierskizze zu dieser Überleitung und dem darauffolgenden Seitensatz, T. 41–46, befindet sich sodann auf fol. ¹15r, Z. 9–14 – fol. ¹15v, Z. 1–8 (eine Fortsetzung des obengenannten fol. ¹15r, Z. 7–10); zudem begegnen wir einer verwandten Skizze zu T. 37–46 auf fol. 1r sowie der fol. 10r-Fassung von T. 31–46 (eine Weiterführung von fol. 11v). Diesen drei Versionen gemeinsam sind eine symmetrischere Phrasierung, rhythmische Ebenmäßigkeit und tonale Geschlossenheit gegenüber der (1912 bei Breitkopf & Härtel gedruckten) Endfassung:

1: Skizzen zur Überleitung, T. 29–40, und zu dem Seitenthema, T. 41–53, des 1. Satzes

1. Größere rhythmische Ebenmäßigkeit bzw. Phrasensymmetrie
 - a. T. 30: Akkord hat ähnliche Rhythmen wie T. 33 und 3. Akkord in T. 34.
 - b. T. 32 (mit Viertel- anstatt Achtelsynkopen), 37–39 und 41–42 stehen im C- (nicht $\frac{1}{4}$) Takt.
 - c. Die Pizzicato-Rhythmen mit labileren Dominanharmonien des endgültigen T. 45₁₋₂ erscheinen jeweils auf der metrisch schwächer akzentuierten 2. Takthälfte, also T. 44₃, 45₃ und 46₃.
 - d. Der hinabfallende ♩ -Rhythmus (aber wiederum ohne die endgültige T. 1–3-Melodie in T. 48f.) beschließt diesen Abschnitt in *Fis*-dur, allerdings mit g^2 -Andeutung auf fol. 1r, Ende von Z. 5 (womöglich eine Anspielung auf die Coda, T. 113, mit der kleinen Sekunde b^2-a^2).
2. Tonale Geschlossenheit
 - a. T. 36–39 stehen bereits in der Nebentonart *Fis*-dur anstatt in deren Subdominante *H*-dur.

Skizzenauszug 3: Fol. 10r, Z. 4



- b. Die Fanfaren in T. 37–39 werden auf je vier (fol. 10r) bzw. fünf (fol. ¹15r, 1r) Takte erweitert und außerdem zwischen T. 40/41 nochmals (verkürzt) wiederholt.

Im Gegensatz hierzu beschränken sich die Skizzen zur Durchführung des 1. Satzes auf einige sequenzartige Notierungen des endgültigen Einleitungsthemas T. 1 (in der punktierten Gestalt von T. 47–49) auf fol. 41r, welches ja auch zusammen mit fol. 40v die ersten Expositionsskizzen bestritt. Diese punktierten Sequenzen beruhen zumeist auf hinabsteigenden Ganztonskalen (so *g-f-es* auf Z. 4, *c¹-b-as-ges* auf Z. 6 und *cis¹-h [-a[?]]* auf Z. 24), die noch im endgültigen T. 79 wahrnehmbar sind⁴, sowie auf einer verwandten *g*-moll-Tonleiter (*d-c-B-A-G-F-Es-D* auf Z. 16). Darüber hinaus begegnen

⁴ Diese Ganztonskalen können auf die Tritonus-Motivik des Einleitungsthemas T. 1 zurückgeführt werden, wie Tawaststjerna (*Sibelius' 4. Sinfonie*, S. 110) richtig bemerkt.

Skizzenauszug 4: Fol. 41r, Z. 4–5



wir auf Z. 14–15 bereits dem wiegenden (hier in $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ -Rhythmen notierten) Kontrasubjekt der Holzbläser, T. 80–87, das hier allerdings in vereinfachten Terzspiralen (so $h^1-c^2-e^2-g^2-h^2$ bzw. $a^1-b^1-des^2-f^2-a^2-c^3-es^3-g^3$) auftritt. Auch das tiefer liegende, augmentierte Einleitungsthema erscheint bereits auf Z. 4–5 (*F/A*), 17 (*B₁-C-D-Es*) und 25 (*A-B-es-e*; vgl. T. 86–88!). Gerade diesen Abschnitt hat Sibelius in der Endfassung dramatisch zugespitzt, da die genannte Augmentation zuerst zweimal auf dem tieferen *Fis* (T. 72f., 76f.) und nachher einmal auf *G* (T. 82) anhebt und außerdem das punktierte Eingangsthema sich mittels prägnanter Sekundharmonien (die in den Skizzen einzig durch Ganztonsequenzen angedeutet waren) mit dem Kontrasubjekt verschmilzt.

Ebenso haben sich zahlreiche Bleistiftpartiturentwürfe zum 1. Satz erhalten:

2: Partiturentwürfe zum 1. Satz

| Helsinki-Fol. | Sibelius' Seitennr. | Endfassungtakte |
|----------------------|---------------------|-------------------------------|
| 8r | | 1–6 + 7–11 |
| 8v | | 12–20 |
| 4r | 3 | 21–26 |
| 4v | 4 | 27–32 |
| 6r | 5 | 33–39 |
| 6v | | 40–44 |
| 2r | 7 | 45–50 |
| 2v | | 51–57 |
| 12r | 9 | 58–61 |
| 12v | | 62–65 |
| 13r | | 66–69 |
| 5r (mit 4 verbunden) | | 89–95 (= Reprise von T. 29f.) |
| 5v | 27 | 96–100 |
| 9r | | 101–106 |
| 9v | | 107–114 |

Auch die Partiturerfassung wirkt ruhiger fließend und tonal ausgeglichener als die Endversion. So weist z. B. fol. 8v zwei später durchgestrichene Takte zwischen T. 15/16 auf, die anstatt der polytonalen Bildungen (*c-e-ges-b-des¹*) von T. 17_{3,4} einen einfachen *C*-dur-Dreiklang aufstellen. Ähnlich notiert T. 26 die aufsteigenden Hörnerlinien mit dem gelasseneren Rhythmus $\text{♩} \text{♩}$ (anstatt $\text{♩} \text{♩}$), damit sich die anschließende *C*-dur-Auflösung rascher vollziehen kann. Überhaupt vermeiden die ursprünglichen Hornstimmen oft die vielschichtigen bzw. polytonalen Klangbildungen der Schlußversion. So bringen die Hörner in T. 31–32 nur eine milde Kleinterz (d^1-f^1) anstelle des späteren *a*-Orgelpunktes. Auch in der Binnenreprise, T. 97–98, sind die Hörner tonaler gefaßt, da der Grundton (*a*) nicht durch die tieferen Oktavverdoppelungen (*e*, *fis*) getrübt wird.

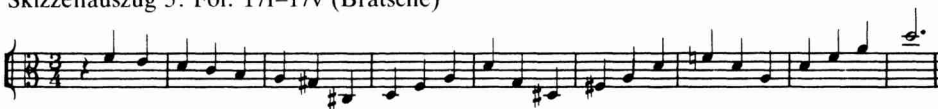
Auch die Überleitungsharmonien in T. 36 bzw. 92 wurden mehrmals überarbeitet. Ursprünglich zeigen T. 36 einen neutraleren Ganztonakkord (Oboe, f^1-h^1 ; Bratsche, $dis-h$; Violoncello, $fisis-aisis-cis^1-eis^1$) und T. 92 einen milderen verminderten Septakkord ($d-eis-h$ [statt des schärferen cis]- f^1) sogleich auf dem ersten betonten Taktteil. In diesem Zusammenhang ist es auch bemerkenswert, daß die Partiturskizze zum Durchführungstakt 63₄ die Oktaven c^1 und c^2 in der Flöte, Klarinette und 1. Violine nach dem Muster von T. 57 und 60–61 einfügt und dadurch wiederum eine unverkennbare

rhythmische Symmetrie erzeugt. Auch die Schlußakte, T. 101–114, zielen auf koloristische und harmonische Homogenität. So tragen die Oboe und Klarinette das Hauptthema in T. 103–105 gemeinsam vor, und die Flöten fügen in T. 106 die kleine Terz *fis¹-a¹* der unteren Fagott- bzw. Hörnerharmonien hinzu. Ebenso weist die Klarinette in T. 108–109 anstatt des elegischen *e*-moll-Überganges einen einfachen *A*-dur-Dreiklang auf, und auch der abschließende T. 114 stellt unterhalb der 1. Violine eine Alternativ-Großterz (*a²-cis³*) vor. Zudem wird T. 112 in zwei Takte für Bratsche und 2. Violine aufgeteilt, welches eine gleichmäßigere, viertaktige Überleitungswirkung erzeugt⁵.

Zum zweiten Satz, einem Scherzo (*F*-dur), begegnen uns drei handschriftliche Quellen: I. eine durchlaufende Klavierskizze auf fol. 32v–31r (=T. 1–206) und 47v–48r (=T. 207–350), II. dazugehörige Partiturentwürfe auf den zusammengehefteten fol. 15v–29r bzw. 43r–44r und außerdem III. eine mit der Endfassung nahezu identische Version des Trios, T. 263–350, auf fol. 30r–30v. Ähnlich wie im 1. Satz (T. 6–7f.) beginnt Sibelius auch hier mit der Niederschrift eines Seitengedankens, nämlich des profilierten 2/4-Tanzthemas, T. 50–65 (vgl. Fassung I, fol. 32v, Z. 1–2). Wiederum betont die Erstfassung einen ausgeprägten kontrapunktischen Reichtum; so begegnen wir dem Violoncello-Kontrasubjekt der Reprise (T. 195f.) bereits in I, T. 5–6.

Außerdem sind mehrere eingeschaltete Binnenreprise (verbunden mit traditionellen Durchführungstechniken) zwischen T. 49/50 geplant gewesen. Hier hat Sibelius in Version II, fol. 17r–18r (vgl. auch die erst später in I aufgezeichneten Takte auf fol. 32v, Z. 23–24), eine sechstaktige 3/4-Codetta in *F*-dur mit chromatischer Begleitung der zweiten Violinen in der Art von T. 240f. notiert, gefolgt von einer 26taktigen, durchführungsartigen Variante des Oboenthemas, T. 5–9. Letztere entwickelt insbesondere dessen schalmeiartige Terzzellen auf sequenzhaft anmutige Weise unter Hervorhebung

Skizzenauszug 5: Fol. 17r–17v (Bratsche)



der Nebentonart *d*-moll. Daneben bringt Fassung II eine zusätzliche *F*-dur Schalmeiabwandlung in der Art des Reprisenschlusses, T. 240–252, auf fol. 17r, Z. 7. Um dem vorgesehenen Einschub ab T. 50 zu wirksamerer Geltung zu verhelfen, dachte Sibelius zuerst an eine neun- (I, fol. 32v), sodann fünftaktige (II, fol. 16v–17r) Kadenzvorbereitung, die zuletzt in die vier Takte 46–49 zusammenschrankte. (Ähnliche siebentaktige Auftakte plante Sibelius auch für die Parallelstellen in I, T. 159–162 und 236–239.) Sogar der vorangehende T. 42 weist in II (fol. 16v, Z. 13) eine dreitaktige schalmeiartige Erweiterung (*a¹c²f²d²g¹d²b¹f¹d¹*) auf, die ebenso den Einschub ab T. 50 vorbereitet.

Ebenso ist bei den Erstsckizzen zum 2. Satz eine prägnante Phrasensymmetrie zu verzeichnen. So weisen z. B. die vier Akkorde T. 98–123 in Fassung I (fol. 31r) noch jeweils achttaktige Gliederungen auf, die in Version II beim 1., 3. und 4. Akkord zwar bestehen bleiben, aber beim 2. auf die endgültigen vier Takte verringert werden. (Der Paukeneinsatz auf *e* geschieht in II übrigens einen Takt später, nämlich in T. 107.) In ähnlicher Weise beginnt das Bratschentremolo in II (fol. 21r) erst in T. 150, also nach dem symmetrischen, viertaktigen Phrasenglied T. 146–149.

Auch bei der Wiederkehr von T. 39 in T. 152f. betont Sibelius stets eine homogene, sequenzartige Durchführungstechnik. So fließen die Flötenpassagen in II, T. 163f. und (hier mit Oboe verknüpft⁶) I/II, T. 176–177, gleitend in die folgenden tänzerischen Hauptthemavarianten hinüber. Außerdem wird die beschwingte Triolenfigur von T. 179 sogleich in I/II, T. 180 sequenzartig wiederholt. Zudem ist die irreguläre *Ges*-dur-Binnenreprise, T. 185–192, in II noch als viertaktiger Übergang angelegt, der in Version I sogleich vom endgültigen T. 195 (d. h. der eigentlichen Reprise von T. 5) gefolgt wird.

⁵ Die Varianten zu T. 111 und 113 weisen anstatt der Ganztonintervalle (*e-fis-b*) der Endfassung mildere Motive (z. B. *gisis-b* bzw. *f²-g²-b²*) auf.

⁶ Vgl. auch die ursprüngliche *colla parte*-Orchestrierung mit Oboen-Violineverdoppelung in Fassung II, T. 20 und 29f., die eine einheitlichere Klangfärbung zur Folge hat.

Dagegen wird in der Schlußversion gerade diese *Ges*-Periode auf acht Takte erweitert und von den zwei Eröffnungstakten T. 1–2 in T. 193–194 auf dramatische Weise abgelöst⁷. Am Repriseschluß, T. 240f., erwog Sibelius – ähnlich wie bei der vorhergehenden Parallelstelle, T. 50f. – schließlich in I (fol. 47v, Z. 7f.) nochmals eine durchführungsartige Fassung ($a^1 a^1 a^1 b^1 c^2 des^2$) in der Art von T. 23f. bzw. 213f.

Zum Trioabschnitt, T. 260–350, weist Fassung I wiederum eine durchführungsähnliche Abschlußfassung auf (fol. 48r, Z. 4–16), die ab T. 336 das Tritonus-Kadenzmotiv $h^1-f^1-f^1$ sequenzartig entwickelt (jeweils auf $h^1, c^2, des^2, d^2, es^2, e^2, f^2, ges^2, g^2, as^2$ und endlich a^2 ansetzend) und damit eine

Skizzenauszug 6: Fol. 48r, Z. 10



erneute Reprise von T. 1–13 einleitet; die Endfassung von T. 340–350 wurde dagegen erst nachträglich auf fol. 48r, Z. 18 bzw. 20–21 aufgezeichnet. Dafür fehlen in I/II noch die (aus der Überleitung, T. 251–259, abgeleiteten) ansteigenden, chromatischen Gegenstimmen (z. B. Violoncello, T. 263–264f.) und einige darauf bezügliche Verbindungsglieder, wie etwa T. 269–272 bzw. 307–308⁸.

Auch die eigentliche Orchestrierung des Trios erlebte manch markante Umgestaltung. In der Klavierfassung I sind noch Streichereinsätze mit häufigem Alternieren des (in T. 2–13 vorgebildeten) Hauptmotivs zwischen Bratsche und Violoncello in T. 263f. bzw. 301f. und dessen freie (in T. 81–94 vorausgeahnte) Umkehrung in T. 281f. bzw. 321f. bevorzugt. Das gleiche gilt auch für Version II, fol. 28r–29r, sowie die vollständiger orchestrierten Fassungen mit den Streicheroktavverdoppelungen des Hauptmotivs und den Bläser-Tritonuskadenzen auf fol. 25v und 44r. Aber bereits die aufschlußreichen Partiturskizzen auf fol. 43r (Z. 12–17)–43v teilen den Hauptgedanken T. 263/301 der 1. Violine und der Flöte (fol. 43r) sowie der Klarinette (fol. 43v) zu. Zudem begegnen wir auf fol. 26r–v einer noch weiter entwickelten Partiturversion, die bereits in großen Zügen den Bläser-Streicher-Gegensatz von T. 263–291 ankündigt. Diese systematische koloristische Abwechslung hat Sibelius in der Endfassung noch nachdrücklicher entfaltet:

3: Endgültige Orchestration des Trios

| Thema | Takte | Orchestrierung |
|------------------------------|-------------|-----------------------------------|
| Hauptmotiv | 263 | Oboe–Klarinette |
| Umkehrung | 281 | Bratsche–1. Vln. + Vlc. |
| Wiederholung des Hauptmotivs | 301/309/313 | 1. Vln.; Oboe–Klarinette; 1. Vln. |
| Wiederholung der Umkehrung | 321/325 | Bläser; 1. Vln. |

⁷ Die Reprise ab T. 194–239 ist nur in der Klavierfassung I (fol. 31r, fortgesetzt auf fol. 47v) erhalten; die Partiturskizze II beginnt dagegen erst wieder mit T. 239f. auf fol. 24v (nach den leer gebliebenen Seiten 23v und 24r).

⁸ Auf fol. 26r wird T. 311 auf noch drastischere Weise mit 317 verbunden, so daß hier die T. 312–316 ausfallen; eine analoge Verschmelzung von T. 303 und 304 befindet sich auf fol. 28r.

In diesem Zusammenhang ist es auch aufschlußreich, daß Sibelius zuerst auf fol. 26r–v die einschneidenden Tritonusakkorde von T. 288–291 und 328–335 mittels Bläserterzen in drei übereinandergeschichtete Oktavlagen auflöste, ehe er die grelleren, bereits in III, T. 288f., angedeuteten Horn- bzw. Oboenfarben wählte⁹.

*

Der rhapsodische dritte Satz erfuhr besonders tiefgreifende Umarbeitungen¹⁰. Auch hier hat Sibelius mit zwei urverwandten Grundmotiven gearbeitet, die beide auf Quint-Sekund-Zellen gegründet sind: erstens die Flötenfiligransequenz T. 1–2 und zweitens die aufsteigenden Hornpassagen in T. 9–11 sowie deren Streicherparaphrasen in T. 22, 39, 51, 66 und 82. Die einzigen bekannten Entwürfe zum 1. Motivkomplex stehen auf fol. 53v, Z. 5–10 bzw. 3–4 (dort mit ausgeprägten Sechzehntel-Kontrasubjekten), wo melodische Sequenzen auf *fis-f-b-a-d¹-c¹-b* eine fugatoartige Wirkung ausstrahlen (vgl. die Erstsckizzen zum 1. Satz).

Skizzenauszug 7: Fol. 53v, Z. 3–4



Dagegen sind die Entwürfe zum A-dur-Hauptgedanken (zweiter Komplex) besonders mannigfaltig gestaltet. Als Erstsckizze darf hier fol. 32r gelten: eine a-moll-Fassung mit punktierten Rhythmen, Dreiklangsfärbung (*a c¹ d¹ e¹ a¹ h¹ c² d² c² h¹ a¹*) und imitierendem Baß-Kontrasubjekt. Fol. 35r, Z. 1–6, bringt sodann folgerichtig eine logische Weiterentwicklung dieser Version (nämlich *A e f c¹ d¹ e¹ a¹ h¹ c² d² e² f² g²*, mit Wiederholung [eine kleine Sekunde tiefer] auf *As es*, usw.) mit einer chromatisch absteigenden Baßgegenstimme in der Art von T. 51–52. Zudem verbindet der elegisch verhallende Ausklang Kadenzelemente von T. 26–27 und 70–73. Zwei analogen Varianten begegnen wir auf fol. 53r, Z. 1–12, nur daß hier der Grundgedanke von *A* nach *C*, *As*, *Des* und das zweite Mal sogar wieder nach *A* weitergesponnen wird. Eine noch ausgeprägtere, durchführungsartige Fassung findet sich auf fol. 35r, Z. 5–10: eine sequenzähnliche Weiterleitung der Streicherparaphrasen des zweiten Gedankens mit Kleinterzverwandtschaften (*e-g-b-Des-a-e*), die wiederum mit einer Kadenzverschmelzung von T. 26–27 und 69–73 verebbt. Sogar die kurze Überleitung, T. 35–38, weist in ihrer Erstsckizze auf fol. 53r, Z. 13–14, entwickeltere chromatische Skalen (so z. B. *h¹ a¹ g¹ f¹ e¹ d¹ des¹* bzw. *ces² b¹ a¹ g¹ f¹ e¹ dis¹*) mit begleitenden Quint-, Quart- und Terzparallelen und einem aus der zweiten Motivgruppe gewonnenen Kontrasubjekt auf. Letzteres Kontrasubjekt entwickelt sich sodann auf Z. 14 zu einem sequenzartigen Prototyp für das Streichertutti T. 66–71 (nämlich *dis e fis/e fis gis/fis/gis a gis/g[is] a h/a h cis¹/h c[is]¹ d[is]¹/c[is]¹ d[is]¹*).

Zudem begegnen wir einer vollständig ausgeführten Klavierfassung des gesamten 3. Satzes auf fol. 51v, 52r, 50v und 49r. Auch hier sind einige Übergänge mehr durchführungsartig als in der Endversion

⁹ Der zunehmend höhepunktartige Charakter der Fassung III spiegelt sich auch in den dort geplanten zwei zusätzlichen Takten zwischen T. 339/340 und 346/347 (hier mit Fermate ausgestattet) wider.

¹⁰ Vgl. Sibelius' Tagebucheintragen vom 4. und 25. November 1910 („Gearbeitet am III. – welcher – will mir scheinen – Form und Farbe gewinnt“), vom 12. Dezember, 18. Dezember („Ahnst in welche Richtung der III. Satz in der Sinfonie gehen wird. Alles immer noch ein Chaos und der Konzentration bedürftig.“), 19. Dezember („Mit ‚Schaudern‘ gearbeitet [. . .] Gearbeitet an dem III. Satz, dessen Form ich ahne. Aber auch nicht mehr.“) und 29. Dezember 1910 („III [Satz] der Sinf. ‚Wieder ein Himalaja! ‘“), vom 21. Januar 1911 („Den III. Satz der Sinfonie umgestaltet.“) und endlich vom 2. März 1911 („Wieder begonnen am III. Satz zu komponieren“), wiedergegeben bei Tawaststjerna, *Sibelius' 4. Sinfonie*, S. 97–98, 100–102 und 105.

Skizzenauszug 8: Fol. 35r, Z. 7–10

gestaltet. So ist z. B. eine dreitaktige Überleitung zwischen T. 56/57 eingeschoben, die vom Schluß-*gis* (nicht *a!*) T. 56 nach *e*¹, *f*, *H*, *d* (mit dem Fagottmotiv T. 59) und schließlich wieder *gis* führt. Außerdem ist zwischen T. 62/63 noch ein Takt eingefügt, welcher analoge halbtaktige Imitationen wie T. 63 (und ebenso T. 59₃-60₂ in dieser Klavierskizze) aufweist. Auch etliche rhythmische Floskeln werden hier konsequenter entwickelt, so eine dem 1. Flötenmotiv (T. 1f.) entlehnte und im $\frac{7}{8}$ Rhythmus stehende Begleitfigur in T. 5 (Kontrabaß; vgl. auch T. 6), 31 (Fagotten) und 77–80 (hier mit harmonisch homogenen Skalen, *his*¹ *cis*² *dis*² *esis*² *fisis*² *gis*² *ais*²). Zudem wird das verwandte Kontrabaßthema (*d e fis* usw.) in T. 19 – ähnlich wie bei der Parallelstelle T. 94 (1. Vln.) – bereits in der zugespitzten Gestalt von T. 60–62 vorgestellt. Selbst die einzelnen Oktavlagen sind in der durchlaufenden Klavierfassung einheitlicher angelegt. So wiederholt T. 7₃-8₄ die tiefe Ausgangsstellung der Begleitharmonien der Takte 1–2. Ebenso bringt T. 28₃₋₄ die gleiche untere Lage von T. 28₁₋₂, also eine Oktave tiefer als in der Schlußfassung.

*

Zum ausgedehnten vierten Finalsatz besitzen wir I. verschiedene Skizzenfragmente (fol. 45r, 34r und [Band 358:] fol. 1r), II. eine durchlaufende Klavierfassung (fol. 41v [Sibelius' Nr. 1], 40r [Nr. 2], 39r [Nr. 3], 38v [Nr. 4], 37r [Nr. 5] und 46v [Nr. 6]) sowie III. verschiedene, vor allem auf den Satzbeginn bezügliche Partiturskizzen (fol. 42r [Sibelius' Nr. 2: T. 16–21], 42v [Nr. 3: T. 22–28], 33r [Nr. 4: eine – wie in Fassung II – verkürzte Version von T. 29–47 ohne 30–39], 33v [Nr. 5: T. 48–53] und 54r [T. 128–131]). Als Grundgedanke erscheint (wiederum ohne jegliche Einleitung) zunehmend das Bratschen-Tritonusmotiv, T. 19–20, in einer ausgedehnteren Fassung (*dis*² *a*¹ *e*² *h*¹ *c[is]*² *d*² *h*¹ *dis*² *e*² *c[is]*² *a*¹ *e*² *h*¹ *c[is]*² *d*² *c[is]*² *a*¹ *h*¹ *c[is]*² *h*¹ *a*¹ *h*¹ *d*² *h*¹ *a*¹ *a*¹) auf fol. 45r, Z. 17. Daneben wird auf fol. 34r, Z. 11–14 das darauffolgende Achtelostinatomotiv, T. 32–36, eine große Sekunde tiefer (also hier in der Grundtonart *A*) als in der Endfassung vorgestellt. Eine erstmalige, schlichte Verbindung dieser zwei (durch Quartmotive urverwandten) Gedanken befindet sich im Ms. 358, fol. 1r, Z. 1–7 (=endgültige Takte 17–56 mit abschließendem Hinweis auf die Überleitungen, T. 237f. und 57ff.¹¹).

¹¹ Letztere Überleitung ist bereits in einer Skizze zum unvollendeten Orchesterlied *Der Rabe* (1910) vorgebildet; vgl. Tawaststjerna, *Sibelius' 4. Sinfonie*, S. 115, T. 1–5.

Hier setzen die (anfangs noch als Sechzehntel notierten) Ostinati sogleich in T. 29 (anstatt 32) übergangslos ein, und der folgende Sequenzaufstieg, T. 45–48, zur *A*-dur-Binnenreprise vollzieht sich ebenfalls in einfacheren Bahnen ($cis^2 h^1/d^2 cis^2/e^2 d^2/fis^2 e^2/gis^2 fis^2/a^2 gis^2/h^2 a^2/cis^3 h^2/d^3 cis^3$). Dafür wird hier die Binnenreprise selbst (T. 48–57) durchführungsmäßig erweitert: so wird das Tritonusmotiv zweimal in *A* und zwischendurch auch in *E* wiederholt.

Ähnliche Tendenzen zur Formerweiterung beherrschen auch die durchlaufende Klavierfassung (II). Hier werden drei potentielle Motivwiederholungen in pathetische Binnenreprise umgestaltet, nämlich diejenigen in *C*-dur, T. 218–237₁, und *Es*-dur, T. 339–349 (beide Male mit zwölftaktigem Ostinatomotiveinschub zwischen dem wiederholten Tritonussthema, nach dem Muster von T. 26–29 und 40–47), sowie *A*-dur (als Satzende konzipiert¹² unter Heranziehung von T. 19–22, der

Skizzenauszug 9: Fol. 46v, Z. 27–31



Überleitung T. 237f. und der *Es*-Akkorde von T. 122f. bzw. 339f.). Zudem greift die zweite, erweiterte *Es*-dur-Wiederholung in Fassung II auch auf die folgende Überleitung, T. 349–384, über, indem statt der abschließenden, achttaktigen Periode T. 379–386 nunmehr neunzehn Takte des (wiederholten) Übergangs, T. 89–102, zuerst in *Es*-, sodann in *A*-dur (eine Motivwiederholung von T. 96–101) eingefügt werden. Letztere Takte leiten überdies die jetzt tonal und motivisch sorgfältig vorbereitete *A*-Wiederholung, T. 387f., sowie den ursprünglich geplanten *A*-Satzabschluss wirkungsvoll ein.

Auch in der eigentlichen Coda, T. 390–452₂, bringt Fassung II mehrere später vom Komponisten gestrichene Takte zwischen T. 414_{2/3} (eine freie Wiederholung der Harmonien von T. 413₃–414₂ bzw. 414₃–415₂), 417/418 (vier zusätzliche auf *Fis* bezogene Takte), 432/433 (sechs *B*- bzw. *Es*-Wiederholungstakte nach dem Muster der *Es*-Reprise, T. 339f., sowie der Überleitungen, T. 283f. und 413f.) und 434/435 (wiederum zwei eingeschobene, entwicklungsmäßige Takte in der Art von T. 283f. bzw. 413f.). Letztere zwei Episoden werden in Version II konsequent weitergeführt, indem ab T. 452₃ anstatt der endgültigen Fassung (T. 452₃–527) eine 32taktige, aus T. 281–317 gewonnene Überleitung (dreimal auf d^2 , e^2 und f^2 anhebend) eingeflochten wird, die ebenso die großangelegte II-Reprise in *A*-dur eindrucksvoll anbahnt. Hierdurch ergibt sich eine traditionelle Großform (vgl. den Finalsatz mit Doppelreprise aus Beethovens 8. *Symphonie*) mit streng zweiteiligem Zuschnitt für den gesamten Satz:

¹² Zu Sibelius' intensiver Arbeit am Satzende siehe auch seine Tagebucheinträge vom 11. und 13. März 1911, wiedergegeben in Tawaststjerna, *Sibelius' 4. Sinfonie*, S. 105.

4: Zweiteilige Struktur des Finalsatzes in Fassung II

| Teil | Formabschnitt | Tonart | Endgültige Takte | |
|--|---|--|---|---|
| I. | 1. Einleitung | <i>A</i> | 1– 18 | |
| | 2. Hauptsatz mit (hier noch untergeordneter) Kleinüberleitung <i>a</i> nebst Binnenreprise | <i>A</i> <i>e</i> -moll <i>A</i> | 19– 57 (ohne 30–39) 31– 47 (ohne 30–39) 48– 57 | |
| | 3. Überleitung (<i>a</i> entwickelt) mit anschließendem Übergang <i>a</i> ¹ (vgl. auch Seitenmotiv, T. 25–26) | <i>A</i> , dann mit <i>Es</i> <i>A</i> | 57– 88 89–102 | |
| | 2. (Schwächere) Reprise des Hauptsatzes | <i>A</i> | 103–c. 112 | |
| | 3. Durchführungsartige Überleitung: <i>a</i> mit Hauptsatzelementen und <i>a</i> ² (augmentierte Fassung mit <i>Rabe</i> -Motivik ¹³) | <i>Es/A</i> – <i>f</i> -moll <i>f</i> -moll – <i>Es</i> | 113–145 145–217 | |
| | 2. Binnenreprise des Hauptsatzes mit Kleinüberleitung <i>a</i> | <i>C</i> | 218–237, mit Einschub wie 26– 29 und 40– 47 | |
| | 3. Überleitung: <i>b</i> (vgl. T. 23–24) und <i>a</i> ² | <i>C</i> <i>H–A</i> | 237–280 281–317 | |
| | II. | 2. (Noch schwächere) Reprise des Hauptsatzes | <i>A=V</i> bzw. <i>I</i> ⁶ | 318–329 |
| | | 3. Überleitung <i>a</i> mit Tutti-Fassung | <i>e</i> -moll – <i>Es</i> | 330–338 |
| | | 2. Reprise des Hauptsatzes mit Kleinüberleitung <i>a</i> | <i>Es</i> | 339–349, mit Einschub wie 26– 29 und 40– 47 |
| 3. Überleitung (<i>a</i> entwickelt) mit anschließendem Übergang <i>a</i> ¹ (wiederholt) | | <i>Es</i> , dann mit <i>A</i> <i>Es</i> <i>A</i> | 349–378 89–102 96–101 | |
| 2. (schwächere) Reprise des Hauptsatzes | | <i>A</i> | 387–389 (387–388 wiederholt) | |
| 3. Durchführungsartige Coda mit Verschmelzung der Haupt- und Überleitungsmotivik | | <i>A–C–Es–A</i> | 390–452 ₂ | |
| 3. Überleitung: <i>a</i> ² | | | 281–317 weiter entwickelt | |
| 2. Reprise des Hauptsatzes mit (hier untergeordneter) <i>b</i> -Überleitung (vgl. T. 237f.), <i>Es</i> -dur-Akkorden und glanzvollem Repriseschluß | | <i>A</i> <i>F–d</i> -moll – <i>a</i> -moll <i>Es</i> <i>A</i> | 19– 22 (wiederholt) 237f. 122f. bzw. 339f. 56–57 | |

Neben der konservativen Struktur besteht in Fassung II ebenso der kontrapunktische und harmonische Reichtum:

¹³ Vgl. wiederum die Skizze zu Sibelius' *Der Rabe* (1910) in Tawaststjerna, *Sibelius' 4. Sinfonie*, S. 115, insbesondere T. 4–20.

5. Kontrapunktischer und harmonischer Reichtum in der durchlaufenden Fassung II¹⁴

Endgültige Takte Zusätzliche kontrapunktische bzw. harmonische Einzelheiten in II

| | |
|--------------------------------------|--|
| 2 – 3 | 2. Vln.-Kontrasubjekt von T. 4–5 setzt bereits hier ein. |
| 53 ₂ – 55 ₁ | Zusätzliche Imitationen des Triolenmotivs. |
| 55 – 56 | Zusätzliches Kontrasubjekt, <i>fis¹ e¹ d¹ c[is]¹ e¹ h</i> . |
| 82 – 83 | Baßimitation (<i>es-g-a</i>) des <i>es-g</i> -Themas von T. 79–81 |
| 85 | Zusätzliche Imitation auf <i>es²-f²-g²</i> |
| 88 – 90 | Zusätzliches Baß-Kontrasubjekt, <i>e f g a ais ais h c[is]¹ h</i> . |
| 238 ₂₋₄ | Sopran-Kontrasubjekt, <i>es² des² c²</i> |
| 241 ₁ | Baßakkord, <i>As c f</i> . |
| 258 ₃₋₄ | Zusätzliches <i>g¹</i> |
| 266 ₃₋₄ | Zusätzliches <i>b¹</i> (nur Viertelnote?). |
| 274 ₃₋₄ | Zusätzliches (Baß-) <i>c</i> . |
| 372 | Zusätzliche polytonale Baßimitation, <i>cis¹ h a h cis¹ e¹ e¹</i> |
| *399 ₁₋₂ | Zusätzliche Halbe, <i>e¹</i> |
| 401 ₁₋₂ | Zusätzliche Halbe, <i>h</i> |
| *403 ₁₋₂ | Zusätzliche Halbe, <i>cis¹</i> |
| *406 ₁ –407 ₄ | Zusätzliches <i>dis¹</i> |
| 408 | Zusätzliches <i>fis¹</i> |
| 409 | Zusätzliche Harmoniestimme, <i>f¹ g¹</i> |
| 418 ₃ –419 _{1/2} | Zusätzliches Kontrasubjekt, <i>g² f[is]²</i> |
| *430–431 | Zusätzliche ganze Note, <i>c¹</i> |
| 432 ₃₋₄ | Zusätzliche Halbe, <i>a¹</i> |

Die traditionelle Formgebung, reichhaltige Kontrapunktik und vorherrschende Terzharmonik verlaufen parallel zu einer in Fassung II klaren tonalen Hervorhebung des *A*-dur-Anfangs, T. 1–9f. bzw. des geplanten *A*-dur-Schlusses. So weisen T. 1 und 5₁ ein tiefstliegendes *A* bzw. *a* (anstatt *Cis*¹⁵ bzw. *his*) auf, und T. 9 setzt als Begleitungsbeginn *e* (also die *A*-Dominante!) statt *dis*. Dagegen wird die tonale Wirkung der *A*-dur-Reprise von T. 318f. in Version II bewußt abgeschwächt, da der Baß T. 313–321f. stets auf der Dominante *E* (mit zwei abschließenden *Cis*-Takten) verharrt und außerdem die ganze Episode das Seitenmotiv T. 25–26 (anstelle des Hauptmotivs T. 19–20f.) hervorhebt, ähnlich wie es Sibelius (vgl. Fassung II, fol. 38v, Z. 8) auch als Alternativlösung für die spätere *Es*-dur-Reprise T. 339f. erdachte. Gleiches gilt von der noch schwächeren *A*-Binnenreprise in II, 435–449, die ursprünglich nur sechs Takte (und davon nur die ersten zwei in *A*!) umfaßte.

Auch in rhythmischer Hinsicht ist Version II etwas einheitlicher entworfen als die Endfassung. So wird das Triolenmotiv T. 19 bereits in T. 21 und 50–51f. als hinabfallender Echoeffekt angewandt. Auch fehlen noch die wiegenden Synkopierungen bei T. 103f., 171f. und 258f./266f. Hiermit hängt wohl auch zusammen, daß die II-Überleitung T. 198f. (*ais¹ h¹* usw.) – wie auch T. 205, 284, 292 und 300 – wiederholt wird und daß dadurch etliche der dazwischenliegenden Pausen der Endfassung (wie z.B. T. 203₃–204₂) nicht in Erscheinung treten. Außerdem wirkt (wie im 3. Satz) die Oktavlagenverteilung in Version II etwas übersichtlicher; so wiederholen T. 91f. und 324f. einfach die gleiche hohe Ausgangsposition von T. 27f.

Die Partiturentwürfe von Fassung III weisen ebenfalls eine analoge, noch spätromantisch anmutende Orchestration auf. Pastose Oktavverdoppelungen führen öfters zu einer anschwellenden, deutlich an Fassung II gemahnenden kontrapunktischen Satzdicke. So wird in T. 19–28 ein aus dem Triolenmotiv T. 19 abgeleitetes Kontrasubjekt (*a h cis¹ d¹ cis¹ h a g fis e d cis H A*) in den Hörnern und

¹⁴ Die Sternchen bei T. 399, 403, 406 und 430 zeigen zusätzliche Terzintervalle über dem zutiefstliegenden Baßton an.

¹⁵ Die wachsende *Cis*-Betonung im 3. und 4. Satz spiegelt sich auch in T. 155f. wider, wo Fassung II ursprünglich allein *Gis* setzte.

Kontrabässen aufgestellt, das sogleich von den Fagotten in T. 23–27 (*cis d e d cis H*) imitiert wird, noch in den Übergangstakten 40–47 deutlich zutage tritt (vgl. die chromatischen Hornlinien *gis g gis a* über *B H c cis*) und außerdem in den Hornpartien von T. 49–52 noch klar erkennbar ist. Aber auch die Trompeten und Pauken tragen machtvolle *E*-Dominantorgelpunkte in T. 22₃–27 bei, ähnlich dem kraftvollen *E*-Bläser- bzw. Hornausbruch bei T. 26–27f.

Ein analoges Bild bieten die Takte 48–53. Neben massiven Bläser- bzw. Streicherterzen in T. 52–53 (Flöte, Oboe mit 1./2. Vln. und Bratschen) erkennen wir ebenso langgestreckte *e*-Oktaven der 1.–2. Hörner in T. 48–53 und Trompeten in T. 51₃–53₃. Zudem setzen die erregten Streicher-Achtelostinati von T. 56₃f. hier bereits in T. 48 ein. Auch fol. 54r (=endgültige T. 128–131) verbindet verschiedene Schlußvarianten: So zitieren Flöten und Fagotte T. 129–131 über der Orchesterbegleitung von T. 128–129 (der letzte T. 130 ist in den Begleitstimmen leer geblieben).

*

Abschließend kann festgestellt werden, daß Sibelius' kompositorische Arbeit an seiner 4. *Symphonie* (1909–1911) sich in drei Etappen vollzog: I. Erstsckizzen, vor allem zum Anfang des 1. Satzes und zum 2. *A*-dur-Thema des 3. Satzes, T. 9f; II. durchlaufende Klaviererstschriften (besonders wichtig bei den drei letzten Sätzen); und III. die (eng mit II. verwandten) Partiturentwürfe (besonders zahlreich zum 1. und 2. Satz). Zudem betont Tawaststjerna, daß Sibelius seine *Symphonie* nach der Uraufführung am 3. April 1911 nochmals umarbeitete¹⁶ und drei Wochen mit der Reinschrift des Werkes beschäftigt war, ehe er die fertige Partitur am 20. Mai 1911 an Breitkopf & Härtel absandte¹⁷

Im allgemeinen sind die Erstfassungen (vor allem bei Etappen I und II) durch eine recht traditionelle Formgebung, symmetrische Phrasierung und zahlreiche Wiederholungsabschnitte gekennzeichnet. Auch die eigentliche motivische Arbeit ist in den Frühversionen noch auf schematischen Sekund- bzw. Terzsequenzketten gegründet, die oft zu reichhaltigen kontrapunktischen Verflechtungen führen. Dagegen werden in der Schlußfassung oft die Hauptthemen erst nach einem längeren rhapsodischen Entwicklungsprozeß aus (später hinzugefügten) einleitenden Keimzellen abgeleitet, so im 1. Satz, T. 1–6, 3. Satz, T. 1–8 und 4. Satz, T. 1–18: eine Kompositionstechnik, die auch in Mahlers zeitgenössischer Symphonik vorzufinden ist. Gleiches gilt von der tonalen Gesamtanlage, die in den zwei letzten Sätzen zuerst die Grundtonart *A*-dur (anstatt der später profilierten *Mediante*, *Cis/Des*) stärker hervorhebt; zudem weicht die Terzharmonik des 4. Satzes in Fassung II dem herberen Klangstil der Endversion. Ebenso treten gewisse leicht polytonal gefärbte Wendungen, wie z. B. 1. Satz, T. 31–32 (Hörner, *a*-Orgelpunkt), oder 4. Satz, T. 155₃f. (Kontrabaß, *Cis*-Orgelpunkt), erst in der Endfassung stärker hervor.

Auch die Orchestrierung zeugt in eindrucksvoller Weise von Sibelius' eindringlichem Ringen mit seiner kompositorischen Materie. In den Erstfassungen begegnet uns noch ein dichter, recht homogen gestalteter Klangkörper mit pastosen Oktavverdoppelungen, der sich aber zunehmend auflockert und schließlich einem herberen, antiphonalen Orchestrationsstil weicht. Letzterer steht im schönsten Verhältnis zu den anderen modernen Stileigenschaften dieser bahnbrechenden Partitur einschließlich ihrer rhapsodischen bzw. statischen Formstruktur, Tritonusmotivik, Polytonalität und Ostinorhythmen¹⁸

¹⁶ Vgl. Tawaststjerna, *Sibelius' 4. Sinfonie*, S. 109.

¹⁷ Vgl. Tawaststjerna, *Sibelius' 4. Sinfonie*, S. 110.

¹⁸ Vgl. auch Robert Layton, *Sibelius*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 17 (1980), S. 282, sowie das Literaturverzeichnis auf S. 289.