



CD-502 DIGITAL



Jean Sibelius COMPLETE SIBELIUS

SCARAMOUCHE, Op.71

World Première Recording of the Complete Score

WEDDING MARCH ('THE LANGUAGE OF THE BIRDS')



GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA

NEEME JÄRVI

SIBELIUS, Johan (Jean) Julius Christian (1865-1957)

Scaramouche, Op. 71 (1913) (*Wilhelm Hansen*) **64'02**

A Pantomime Tragedy by Poul Knudsen and Mikael Trepka Bloch
 Tragische Pantomime von Poul Knudsen und Mikael Trepka Bloch
 Pantomime tragique par Poul Knudsen et Mikael Trepka Bloch

ACT I/AKT I/ACTE I **28'49**

- | | | |
|------|---|------|
| [1] | Scene 1/1. Szene/scène 1. <i>Lento assai</i> | 0'49 |
| [2] | Scene 2/2. Szene/scène 2. (<i>Lento assai</i>) | 0'26 |
| [3] | Scene 3/3. Szene/scène 3. (<i>Lento assai</i>) — <i>Andante con moto</i> | 5'03 |
| [4] | Scene 4/4. Szene/scène 4. <i>Tempo di Bolero</i> | 2'41 |
| [5] | Scene 5/5. Szene/scène 5. (<i>Tempo di Bolero</i>) — <i>Lento</i> —
<i>Tempo di bolero</i> — <i>Lento assai</i> — <i>Allegro moderato ma energico</i> — <i>Grave</i> | 7'25 |
| [6] | Scene 6/6. Szene/scène 6. <i>Tempo di Valse</i> | 2'44 |
| [7] | Scene 7/7. Szene/scène 7. <i>Poco moderato</i> | 0'39 |
| [8] | Scene 8/8. Szene/scène 8. (<i>Poco moderato</i>) | 2'30 |
| [9] | Scene 9/9. Szene/scène 9. <i>Tempo di valse</i> | 0'35 |
| [10] | Scene 10/10. Szene/scène 10. <i>Adagio</i> — <i>Allegro</i> — <i>Adagio</i> —
<i>Allegro</i> — <i>Adagio</i> — <i>Allegro</i> — <i>Adagio</i> — <i>Allegro</i> —
<i>Adagio molto tranquillo (attacca)</i> | 5'57 |

ACT II/AKT II/ACTE II **35'13**

- | | | |
|------|--|------|
| [11] | Scene 1/1. Szene/scène 1. <i>Meno tranquillo</i> | 0'20 |
| [12] | Scene 2/2. Szene/scène 2. <i>Allegretto</i> | 0'18 |
| [13] | Scene 3/3. Szene/scène 3. <i>Andantino</i> | 1'27 |
| [14] | Scene 4/4. Szene/scène 4. <i>Allegretto</i> | 0'24 |

- | | | |
|----|--|-------|
| 15 | Scene 5/5. Szene/scène 5. (<i>Allegretto</i>) — <i>Andantino</i> | 2'58 |
| 16 | Scene 6/6. Szene/scène 6. (<i>Andantino</i>) — <i>Tranquillo assai</i> | 2'16 |
| 17 | Scene 7/7. Szene/scène 7. (<i>Andantino</i>) — <i>Meno tranquillo</i> — <i>Lento</i> —
<i>Moderato</i> — <i>Allegro moderato</i> | 7'02 |
| 18 | Scene 8/8. Szene/scène 8. <i>Allegretto</i> — <i>Allegro</i> | 3'15 |
| 19 | Scene 9/9. Szene/scène 9. (<i>Allegro</i>) | 3'37 |
| 20 | Scene 10/10. Szene/scène 10. <i>Andante</i> — <i>Lento assai</i> — <i>Andantino</i> —
<i>Tempo di menuetto (Lento)</i> — <i>Allegro</i> — <i>Allegro</i> — <i>Grave assai</i> | 13'00 |
| 21 | Scene 11/11. Szene/scène 11. (<i>Grave assai</i>) | 0'36 |

Petra Vahle, viola sola/Solobratsche/alto solo

Mats Levin, cello solo/Solovioloncello/violoncelle solo

- | | | |
|----|---|-------------|
| 22 | Wedding March for Act III of Adolf Paul's play
'The Language of the Birds' (1911) (<i>M/s; F.M.I.C.</i>) | 3'27 |
|----|---|-------------|

Hochzeitszug für Akt III von Adolf Pauls Schauspiel

„Die Sprache der Vögel“

Marche nuptiale pour acte III du drame d'Adolf Paul

“Le Langage des oiseaux”

Allegro, ma moderato con grandezza

Göteborgs Symfoniska Orkestern

(Göteborgs Symfoniker/Göteborgs Symfoniker/

L'Orchestre Symphonique de Gothembourg)

NEEME JÄRVI, conductor/Dirigent/chef d'orchestre



Jean Sibelius

Scaramouche, Op.71

The Historical Context

When the publisher Wilhelm Hansen first approached Sibelius with a view to obtaining music for the pantomime *Scaramouche* (to a libretto by Poul Knudsen and Mikael Trepka Bloch) in early autumn 1912, he was dealing with a composer who had ample experience of music for the theatre. Among the many plays for which Sibelius had contributed highly effective incidental music were Adolf Paul's *King Kristian II* (BIS-CD-228), Maeterlinck's *Pelléas et Mélisande* (BIS-CD-237) and Strindberg's *Swanwhite* (BIS-CD-359). Moreover, in 1903 he had written the music for his brother-in-law Arvid Järnefelt's drama *Kuolema* (Death), including the famous *Valse Triste* (BIS-CD-311) which enjoyed enormous success from the very beginning, running to 16 editions before the outbreak of the First World War, and which by the 1930's had sold over 200,000 copies. As a symphonic composer, Sibelius was also well established, having the previous year completed his uncompromising and controversial *Fourth Symphony* (BIS-CD-263).

If Wilhelm Hansen had been hoping for a work to rival the popularity of *Valse Triste*, however, he was to be disappointed. In part this stems from a series of misunderstandings between composer and publisher which may have lessened Sibelius's commitment to the project. Firstly there was confusion regarding its scale. When he first agreed to compose the music, Sibelius believed that only a few dance movements were required; only later did it become clear he had committed himself to providing a very extensive score. In fact *Scaramouche* is by far his longest uninterrupted piece; the two acts play without a break and the first alone is longer than the vast middle movement of *Kullervo* (BIS-CD-313). Secondly there arose the question of spoken dialogue. Upon receiving a revised version of the scenario, including dialogue, at the turn of the year 1912/13, Sibelius was immediately concerned that its inclusion would lessen the effect of his music. Hansen offered an assurance that the purpose of the dialogue was only as a guide to the actors and that it would not in fact be performed.

Astonishingly, although the score was completed in December 1913 it had to wait almost a decade, until 12th May 1922, for its first performance at the Royal Theatre in Copenhagen, conducted by Georg Høeberg. The leading rôle on that occasion was taken by Johannes Poulsen, who also produced the play (and was later also to produce Shakespeare's *Tempest* with Sibelius's incidental music (BIS-CD-448)). The composer was not present; he first saw the work the following year when it was given at the National Theatre in Helsinki conducted by Tauno Hannikainen, with Ruth Sibelius, the composer's daughter, in the rôle of Blondelaine.

Despite Hansen's assurance, the première in Copenhagen *did* contain the spoken dialogue and the uneasy combination of spoken word, music and dance confirmed Sibelius's worst fears. The review in the *Berlingske Tidende* (13th May 1922) found the melodramatic use of spoken words 'strictly speaking meaningless' and went on to comment that 'the uplifting element in the performance, that which lent it dignity, was decidedly the music'. Other reviews of the first performance were also appreciative of Sibelius's music. *Politiken* the same day described the music as showing 'at one and the same time the resourcefulness and unscrupulous power of the great Finnish master, and his daemonic savagery and his refinement almost verging on perversity... it bears the imprint of a genius', and Sibelius could note in his diary on 22nd May that '*Scaramouche* in Copenhagen was a great success'.

Several performances of the pantomime took place during the 1920s. After seeing it in Kristiania (Oslo), Wilhelm Kempff wrote to Sibelius: 'I am... enchanted by your music. It is so personal, yet as natural as can be.' After a performance by the Royal Danish Ballet at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris in June 1927 the critic of *Le Courrier Musical* wrote: 'Sibelius's music depicts the violent libretto... It is fluent, varied, expressive and rhythmical as required... it contains honest romanticism; it is without affectation, it is powerful, active and easily understood.' It is uncertain whether or not the dialogue was included in the Paris performance, but it has been omitted from subsequent presentations.

This major score has never won widespread acclaim, and performances remain few and far between. To be sure, Knudsen's pantomime is no masterpiece of literary originality (as Sibelius discovered, it draws heavily upon Schnitzler's *Veil of Pierrette* for its inspiration) — but no more was Järnefelt's *Kuolema*. Maybe more significant, and very surprising bearing in mind the relatively clear-cut dance sections in the music, the composer never made a concert suite from the *Scaramouche* music, although he did plan to do so for a time in 1921. He did, however, arrange several scenes for the piano (BIS-CD-367) and the *Love Scene* also for violin and piano. With Sibelius's approval his son-in-law, Jussi Jalas, prepared a condensed version of the score, preserving the original orchestration — at Sibelius's express wish — and playing continuously for about twenty minutes, but this has also failed to establish a place in the concert repertoire. The complete score is here recorded commercially for the first time.

The Action on Stage

The plot of *Scaramouche* is neither especially subtle nor very gripping, and the minor characters (Gigolo, Mezzetin) tend to distract attention from the leading figures (Leilon, Blondelaine, Scaramouche). The 'Commedia dell'Arte' set-rôle associations do, however, give Sibelius ample opportunity for easy characterization, principally of the black-robed, hunchbacked dwarf viola player, Scaramouche.

The action is set at a ball in the house of Leilon. As the curtain rises upon Act I, a slow and spiritless minuet is heard, the woodwind in typically Sibelian parallel thirds (Ex.1: musical examples on back page). Leilon, a slender, somewhat decadent young man, observes the dance with his associate Gigolo, 'drinking in the colours; all the wealth of colour on that rich palette moved and made living by the dance' (Scenes 1-3). His beautiful wife Blondelaine enters with Mezzetin (Scene 4) and is irritated by the music. She reproaches for Leilon for never dancing; for Blondelaine's one delight is to dance. She dances a bolero (Ex.2) for the assembled company.

Music is heard outside: strangers, including Scaramouche, arrive and Leilon invites them in. The music associated with Scaramouche is a series of recurring daemonic ideas. One is a figure making use of a rising fifth and a tritone; others involve abundant chromaticism; solo viola and cello depict Scaramouche's hypnotic viola playing (Ex.3a/3b). Scaramouche is clearly infatuated with Blondelaine (Scene 5); he and his companions (a boy with a pipe and a woman with a lute) are invited to play the bolero. As Leilon looks on, Blondelaine dances ever more fanatically to their music. Leilon becomes apprehensive as the music gathers pace, and begs her to stop. For the inescapable, constantly accelerating dance Sibelius uses whirling triplets (Ex.4). Eventually he stops the dance by force and casts Scaramouche and his friends out. After an uncomfortable pause, Leilon's own musicians strike up a waltz (Scene 6; Ex.5). Blondelaine, who is resting, scornfully rejects a profession of love from Mezzetin. Leilon returns to Blondelaine a bunch of flowers which she had dropped in the frenzy of the dance. As Leilon and the guests go in to supper (to a variant of the waltz theme, scene 7), the music of Scaramouche's viola outside captivates Blondelaine (Scene 8), who casts away her flowers and runs outside. Leilon returns (Scene 9) looking for Blondelaine; he finds her flowers and falls sobbing to the ground, where he is found by a couple of his guests (Scene 10).

Act II follows without a break. The curtain rises on the darkened room to reveal Leilon seated, weary and miserable (Scene 1); he is joined by Gigolo (Scene 2), who tries to persuade him to travel in order to forget (a sweetly melancholy B flat major string theme, *Andantino*, Scene 3; Ex.6). A servant brings wine (Scene 4); Gigolo borrows Leilon's dagger to open the bottle (Scene 5) and warns him that Blondelaine may never return. After Gigolo leaves, Leilon sits and drinks his wine (a reflective flute solo starting in 7/4 time developed from the B flat major theme, Scene 6; Ex.7).

Blondelaine enters slowly (Scene 7); Leilon asks where she has been; he is angry at what Scaramouche may have done to her but tries to convince himself that all is well. Blondelaine says she was carried away by the music and does not know where she has been. He leaves to fetch more wine. Blondelaine, left alone, is nervous, and

when Scaramouche returns to abduct her, she kills him with Leilon's dagger (Scene 8). Hiding his body behind the curtains, she flings the knife outside. Leilon returns in high spirits (Scene 9). Blondelaine is highly distressed and, to calm herself, asks Leilon to play all the old melodies for her; the music imitates Leilon's spinet (Ex.8). As he plays, her spirit gradually returns. Next he plays the minuet from the beginning of Act I and she dances — but then sees a stream of blood flowing from under the curtains. Dawn begins to break. As Leilon plays, Scaramouche's music from Act I is heard from afar and builds up towards the tragic conclusion: Blondelaine falls dead upon Scaramouche's body, Leilon is driven insane by shock, and Scaramouche's companions return, to observe disapprovingly and make the sign of the cross.

The Artistic Result

With the exception of the opera *The Maiden in the Tower* (1896; BIS-CD-250), *Scaramouche* is Sibelius's only continuous dramatic score, and it therefore raises the question of how an opera by the mature Sibelius would have sounded. His employment of what amounts to leitmotifs in *Scaramouche*'s music is especially thought-provoking, because Sibelius's attitude to Wagner was highly ambivalent. Operatic projects were certainly in Sibelius's mind while he was working on *Scaramouche*: Juhani Aho had suggested a libretto based on his novel *Juha* (later set to music by Aarre Merikanto in the 1920s) and Adolf Paul had offered an adaptation of his play *Blauer Dunst* (Blue Smoke). Neither of these projects came to fruition. Nevertheless, there is no evidence that Sibelius ever thought of *Scaramouche* as a potential opera: on the contrary the music was clearly intended to be independent of the text, and was in any case written to fulfil a specific commission.

There are significant discrepancies between the full orchestral score to *Scaramouche* and the piano reduction, even though both are published by Wilhelm Hansen. The most blatant of these is the location of the start of Act II, Figure 97 in the full score and Figure 88 in the piano reduction. Tempo markings, the number of scenes within the acts and the precise location of scene changes are also inconsistent. The tracks on this CD follow the orchestral score.

The nature of the *Scaramouche* drama, with its emphasis on dance and with musicians among the *dramatis personae*, poses certain problems for the composer. The score divides up the musicians into three groups: players on stage (Leilon's minstrels and, on occasion, Scaramouche), off stage (Scaramouche) and the main orchestra offering a musical commentary on the action. Sibelius employs only modest orchestral forces: double woodwind, four horns, one cornet, timpani, percussion, piano and strings. The omission of the heavy brass means that — unlike in his later score for *The Tempest* — Sibelius has to depict the mysterious, supernatural allure of Scaramouche with restraint. Thus melody and harmony are the dominant elements throughout; rhythm plays a subordinate rôle and there are few startling orchestral colours or virtuoso effects. The orchestration is sensitive, with a transparency akin to chamber music, and climaxes — when they occur — are not an end in themselves but a means to highlight the stage action.

The range of styles which had to be sewn together into an uninterrupted entity was undeniably large. The cheerless, apathetic minuet heard at the outset had to progress not only to a buoyant waltz, to the sweetly passionate *Andantino*, the reflective and tender flute solo and the ambiguous bolero but also to the wild, charismatic dance music of Scaramouche. Purely descriptive effects were also required, for example when the exasperated Leilon strikes the point of his dagger into the table in Scene 7 of Act II, depicted orchestrally by two *fortissimo* chords (Figure 133). There was never any question of these elements being united into a score of symphonic cohesion where there was — as Sibelius remarked to Mahler concerning symphonic form — a 'profound logic that created an inner connection between all the motifs'. This does not mean that *Scaramouche* is disarticulate. A major unifying factor is Sibelius's unmistakable style, 'the imprint of a genius', and his fingerprints — woodwind in thirds, phrases which end with a quick decoration followed by a rising or falling fourth or fifth, and so on — are present in almost every bar: the two pizzicato chords in the very last bars are also a characteristic touch.

Some critics have dismissed the music for *Scaramouche* as prosaic. As early as the 1930s, Cecil Gray remarked that: 'With all its technical brilliance and mastery one

feels something rather mechanical and uninspired about it.' But this view, presumably encouraged by the absence of overwhelming climaxes, ignores the purpose of the music. It is neither a programmatic symphonic poem nor an opera *manqué*, but a valiant attempt to realise the pantomime's dramatic potential in musical terms. Seen in this light, its achievement is considerable.

Wedding March from 'The Language of the Birds'

The other piece of music on this disc was also written for the theatre. The play *Die Sprache der Vögel* (The Language of the Birds) was by Adolf Paul and Sibelius composed this *Wedding March* for its third act in the summer of 1911. His own verdict on the piece, recorded in his diary, reads: 'It may not be stupefying but it is interesting in the manner of modern commissioned stuff. It is natural and effective in its scoring — and not without poetry.' The scoring is in fact somewhat unusual by Sibelian standards: bassoons and horns are omitted entirely and, in addition to the timpanist, no less than three further percussionists are required. Only one oboe is called for, but a supplementary clarinet is employed. Stylistically the piece betrays its proximity to the second set of *Historic Scenes* (BIS-CD-295: especially *At the Drawbridge*) and much of the interest lies in the richness of the woodwind sonorities; the strings play an exclusively supporting rôle. This rather curious, but not unattractive piece remains in manuscript and is here recorded for the first time.

Andrew Barnett

The Gothenburg Symphony Orchestra, one of the oldest in Scandinavia, was founded in 1905. Within a short period the composer, pianist and conductor Wilhelm Stenhammar won the orchestra a leading position in Scandinavian musical life. Jean Sibelius and Carl Nielsen made frequent guest appearances conducting their own works. Tor Mann and Issay Dobrowen continued the tradition. The principal conductors in recent years have been Sergiu Comissiona, Sixten Ehrling and Charles Dutoit. Other famous conductors who have made guest appearances with the orchestra include Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, Sir John Barbirolli, Sir Malcolm Sargent, Sir Colin Davis, Sir Georg Solti, Herbert von Karajan and Zubin Mehta. Since autumn 1982 the chief

conductor has been the highly sought-after Estonian Neeme Järvi. The Orchestra appears on 40 other BIS records.

Neeme Järvi is Principal Conductor of both the Gothenburg Symphony Orchestra and the Detroit Symphony Orchestra. He was born in Tallinn, Estonia, in 1937 and studied at the Tallinn Music School and later at the Leningrad State Conservatory with Rabinovich and Mravinsky. He made his conducting début at the age of 18 in a concert performance of Strauss's *Eine Nacht in Venedig* and in 1963 became director of the Estonian Radio and Television Orchestra and of the Tallinn Opera. He won first prize at the international conducting competition in Rome in 1971, which led to invitations to conduct major orchestras throughout the world.

In 1980 Neeme Järvi emigrated to the U.S.A. and ever since then he has worked extensively both with the leading orchestras in the Western world and in prominent opera houses. During the 1978/79 season he made his Metropolitan Opera début with "Eugene Onegin". He has made tours all over the world with the Gothenburg Symphony Orchestra. He is engaged in recording projects of the complete orchestral music of Sibelius and Tübingen for the BIS label, for which he has also recorded all the symphonies by Gade and Martinů. He appears on 52 other BIS records.



Neeme Järvi

Scaramouche, op.71

Die historischen Zusammenhänge

Als der Verleger Wilhelm Hansen im Frühherbst 1912 erstmals an Sibelius herantrat, um eine Musik für die Pantomime *Scaramouche* (mit einem Libretto von Poul Knudsen und Mikael Trepka Bloch) in Auftrag zu geben, hatte er es mit einem Komponisten zu tun, der mit Theatermusik bestens vertraut war. Zu den vielen Stücken, für die Sibelius erstklassige Bühnenmusik geschrieben hatte, zählten Adolf Pauls *König Kristian II* (BIS-CD-228), Maeterlincks *Pelléas et Mélisande* (BIS-CD-237) und Strindbergs *Svanevit* (BIS-CD-359). Außerdem hatte er 1903 die Musik zum Drama seines Schwagers Arvid Järnefelt *Kuolema* (Der Tod) geschrieben, mit u.a. der berühmten *Valse Triste* (BIS-CD-311), die sofort einen enormen Erfolg hatte und noch vor Ausbruch des ersten Weltkrieges in sechzehn Ausgaben gedruckt wurde; in den 1930er Jahren waren über 200 000 Exemplare verkauft worden. Auch als Symphoniker war Sibelius bestens etabliert. Im Vorjahr hatte er seine kompromißlose und kontroverielle *vierte Symphonie* (BIS-CD-263) vollendet.

Falls Wilhelm Hansen ein Werk ähnlicher Beliebtheit wie die der *Valse Triste* erhofft hatte, wurde er allerdings enttäuscht. Teilweise beruhte dies auf einer Serie von Mißverständnissen zwischen Komponist und Verleger, durch welche Sibelius' Interesse für die Aufgabe verringert wurde. Erstens ging es um den Umfang der Komposition. Als er einwilligte, die Musik zu komponieren, glaubte Sibelius, daß lediglich einige Tanzsätze gebraucht wurden. Erst später wurde es ihm klar, daß er eine sehr umfangreiche Partitur schreiben mußte. In der Tat ist *Scaramouche* mit Abstand sein längstes ununterbrochenes Werk: die beiden Akte werden ohne Pause gespielt, und der erste allein ist länger als der riesige Mittelsatz des *Kullervo* (BIS-CD-313). Zweitens gab es die Frage des gesprochenen Dialogs. Als Sibelius um die Jahreswende 1912/13 eine revidierte Fassung des Buches, mit dem Dialog, bekam, befürchtete er gleich, daß dieser die Wirkung seiner Musik beeinträchtigen würde. Hansen versicherte ihm, daß der Dialog lediglich als Richtpunkt für die Darsteller gedacht war und nicht in Wirklichkeit ausgeführt werden würde.

Obwohl die Partitur im Dezember 1913 vollendet worden war, sollte es erstaunlicherweise fast ein Jahrzehnt dauern, bis zum 12. Mai 1922, bevor sie im Kgl. Theater zu Kopenhagen unter der Leitung von Georg Høeberg uraufgeführt wurde. Damals wurde die Hauptrolle von Johannes Poulsen gespielt, der auch die Regie führte (und später auch Shakespeares *Der Sturm* mit der Musik von Sibelius inszenieren sollte (BIS-CD-448)). Der Komponist war nicht anwesend; er sah das Stück im folgenden Jahr, als es vom Nationaltheater in Helsinki unter der Leitung von Tauno Hannikainen gespielt wurde, mit Sibelius' Tochter Ruth in der Rolle der Blondelaine.

Trotz Hansens Versicherungen enthielt die Premiere in Kopenhagen tatsächlich den Dialog, und die schwierige Kombination des gesprochenen Wortes mit Musik und Tanz bestätigte die ärgsten Befürchtungen des Komponisten. Die Kritik in der *Berlingske Tidende* (13. Mai 1922) fand den melodramatischen Gebrauch der gesprochenen Worte „streng genommen sinnlos“ und sagte weiter, daß „das anhebende Element der Aufführung, das ihr Würde verlieh, war ganz entschieden die Musik“. Andere Kritiken waren ebenfalls für die Musik positiv. Am selben Tag sagte die *Politiken*, die Musik zeige „zugleich das Potential und die unbändige Kraft des großen finnischen Meisters, seine dämonische Wildheit und seine beinahe an Perversität grenzende Raffinesse... sie besitzt alle Merkmale eines Genies“, und am 22. Mai trug Sibelius in sein Tagebuch ein, daß „*Scaramouche* in Kopenhagen war ein großer Erfolg“.

Mehrere Aufführungen der Pantomime fanden in den 1920er Jahren statt. Nachdem er sie in Kristiania (Oslo) gesehen hatte, schrieb Wilhelm Kempff an Sibelius: „Ich bin... von Ihrer Musik entzückt. Sie ist so persönlich, aber so natürlich wie nur möglich“. Nach einer Aufführung des Königlichen Dänischen Balletts im Théâtre des Champs-Élysées in Paris im Juni 1927 schrieb der Kritiker des *Le Courier Musical*: „Sibelius' Musik schildert die Gewalt des Librettos... Sie ist fließend, abwechslungsreich, ausdrucksvoll und rhythmisch... sie bietet eine ehrliche Romantik; sie ist affektlos, sie ist kraftvoll, aktiv und leicht zu verstehen.“ Es ist nicht bekannt ob die Pariser Aufführung mit Dialog gespielt wurde, aber bei späteren Aufführungen wurde er weggelassen.

Diese große Partitur ist nie allgemein beliebt worden, und die wenigen Aufführungen finden in großen zeitlichen Abständen statt. Es stimmt zwar, daß Knudsens Pantomime kein Meisterstück literarischer Originalität ist (wie Sibelius entdeckte, hatte der Autor seine Inspiration weitgehend in Schnitzlers *Pierettes Abschied* gefunden) — aber dasselbe gilt für Järnefelts *Kuolema*. Vielleicht von größerer Bedeutung, und sehr erstaunlich angesichts der relativ klaren Tanzabschnitten in der Musik ist, daß Sibelius aus der Musik zu *Scaramouche* nie eine Suite zusammenstellte, obwohl er eine Zeitlang 1921 solche Pläne hegte. Allerdings richtete er einige Szenen für Klavier ein (BIS-CD-367), die *Liebeszene* auch für Violine und Klavier. Mit Sibelius' Einwilligung richtete sein Schwiegersohn Jussi Jalas eine Kurzfassung der Partitur ein. Auf Sibelius' ausdrückliches Verlangen wurde dabei die Originalorchestration beibehalten, aber auch dieses etwa zwanzig Minuten lang ununterbrochen spielende Werk hat keinen Platz im Konzertrepertoire gefunden. Dies ist die erste kommerzielle Aufnahme der gesamten Partitur.

Das szenische Geschehen

Die Handlung des *Scaramouche* ist weder besonders raffiniert noch packend, und die Nebenfiguren (Gigolo, Mezzetin) neigen dazu, die Aufmerksamkeit von den Hauptpersonen (Leilon, Blondelaine, Scaramouche) abzulenken. Die nach der Commedia dell'arte modellierten Rollenassoziationen lieferten allerdings Sibelius ausgiebige Gelegenheiten zur leichten Charakterisierung, besonders im Falle des schwarzgekleideten, buckeligen, bratschenspielenden Zwerges Scaramouche.

Die Handlung spielt auf einem Ball im Hause Leilon. Als der Vorhang aufgeht, hört man ein langsames, geistloses Menuett mit für Sibelius typischen Terzparallelen in den Holzbläsern (Beispiel 1). Leilon, ein hagerer, etwas dekadenter junger Mann, sieht sich zusammen mit seinem Assistenten Gigolo den Tanz an, „die Farben förmlich trinkend; die gesamte Gewalt der Farbe auf jener reichen Palette, die durch den Tanz in Bewegung gesetzt und lebendig gemacht wird“ (Szenen 1-3). Seine hübsche Frau Blondelaine erscheint mit Mezzetin (Szene 4) und wird von der Musik irritiert. Sie macht Leilon den Vorwurf, nie zu tanzen;

denn Tanzen ist ihre eigene Leidenschaft. Der versammelte Gesellschaft tanzt sie einen Bolero vor (Beispiel 2).

Man hört Musik von außerhalb der Bühne: einige fremde Leute erscheinen, unter ihnen Scaramouche. Leilon bittet sie herein. Die mit Scaramouche verbundene Musik ist eine Serie von wiederholten dämonischen Gedanken. Einer von ihnen ist eine Figur mit einer steigenden Quinte und einem Tritonus; andere enthalten reiche Chromatik; Solobratsche und Cello beschreiben das hypnotische Bratschenspiel des Scaramouche (Beispiel 3a/3b). Scaramouche ist offensichtlich von Blondelaine bezaubert (Szene 5); mit seinen Freunden (ein Junge mit einer Flöte und eine Frau mit einer Laute) wird er aufgefordert, den Bolero zu spielen. Leilon beobachtet wie Blondelaine zu dieser Musik noch fanatischer tanzt. Als die Musik noch schneller wird, bekommt er Angst und bittet sie, aufzuhören. In diesem unerbittlichen Tanz verwendet Sibelius wirbelnde Triolen (Beispiel 4). Zum Schluß unterbricht Leilon den Tanz mit Gewalt und wirft Scaramouche und seine Freunde hinaus. Nach einer unangenehmen Pause beginnen Leilons eigene Musiker einen Walzer (Szene 6, Beispiel 5). Blondelaine ruht sich aus, und als Mezzetin ihr eine Liebeserklärung macht, weist sie ihn verachtungsvoll ab. Leilon bringt Blondelaine einen Blumenstrauß zurück, den sie während des wilden Tanzes verloren hatte. Während Leilon und die Gäste zum Abendessen hineingehen (eine Variante des Walzerthemas, Szene 7), hört Blondelaine von außen die Musik von Scaramouches Bratsche (Szene 8). Sie wirft die Blumen weg und eilt hinaus. Leilon kehrt zurück (Szene 9) um Blondelaine zu suchen. Er findet die Blumen und sinkt schluchzend nieder. Ein paar von seinen Gästen finden ihn am Boden liegend (Szene 10).

Ohne Pause folgt der zweite Akt, bei dessen Beginn wir im finsternen Zimmer den mutlosen und unglücklichen Leilon finden (Szene 1); Gigolo kommt zu ihm (Szene 2) und versucht, ihm einzureden, daß er verreisen sollte, um besser vergessen zu können (ein süßlich melancholisches Streicherthema B-Dur, *Andantino*, Szene 3, Beispiel 6). Ein Diener bringt Wein (Szene 4); Gigolo leiht sich Leilons Dolch aus um die Flasche zu öffnen (Szene 5) und macht ihn darauf aufmerksam, daß Blondelaine womöglich nie mehr zurückkehren wird. Nachdem

er weggegangen ist, trinkt Leilon den Wein (ein nachdenkliches Flötensolo, im 7/4-Takt beginnend, aus dem B-Dur-Thema entwickelt; Szene 6, Beispiel 7).

Blondelaine kommt langsamen Schrittes zurück (Szene 7); Leilon fragt wo sie gewesen ist; er ist wütend beim Gedanken daran, was ihr Scaramouche getan haben mag, versucht aber sich selbst einzureden, daß alles in Ordnung ist. Blondelaine sagt, daß sie von der Musik überwältigt worden war und nicht weiß, wo sie gewesen ist. Er verläßt sie um noch mehr Wein zu holen. Blondelaine, jetzt allein, ist nervös (dieselbe Szene), und als Scaramouche zurückkehrt um sie zu entführen tötet sie ihn mit Leilons Dolch (Szene 8). Sie versteckt seine Leiche hinter den Vorhängen und wirft den Dolch hinaus. Leilon kehrt in bester Laune zurück (Szene 9). Blondelaine ist äußerst aufgeregt. Damit sie sich beruhigen kann bittet sie Leilon, die ganzen alten Melodien zu spielen; die Musik imitiert Leilons Spinett (Beispiel 8). Während er spielt wird sie immer ruhiger, und als er das Menuett aus dem Anfang des ersten Aktes spielt beginnt sie zu tanzen. Plötzlich erblickt sie einen Blutström, der unter der Vorhängen hervorquillt. Es beginnt zu dämmern. Aus der Ferne erklingt die Musik des Scaramouche aus dem ersten Akt. Sie wird bis zum tragischen Ende aufgebaut: Blondelaine bricht tot über Scaramouches Leiche zusammen und durch den Schock wird Leilon wahnsinnig. Bei diesem Anblick bekreuzigen sich die eben zurückkehrenden Freunde des Scaramouche.

Das künstlerische Ergebnis

Mit Ausnahme der Oper *Die Jungfrau im Turm* (1896, BIS-CD-250) ist *Scaramouche* das einzige durchkomponierte dramatische Werk von Sibelius, und es entsteht somit die Frage, wie wohl eine Oper des reifen Sibelius geklungen hätte. Seine Verwendung dessen, was im Endeffekt einer Leitmotivtechnik gleichkommt, stimmt in der Scaramouche-Musik besonders nachdenklich, dies angesichts seiner höchst ambivalenten Einstellung zu Wagner. Während der Arbeit an *Scaramouche* dachte er zweifelsohne an Opernpläne: Juhani Aho hatte ein auf seinem Roman *Juha* basiertes Libretto vorgeschlagen (das später in den 1920er Jahren von Aarre Merikanto vertont wurde) und Adolf Paul hatte sein Theaterstück *Blauer Dunst*

angeboten. Keiner der beiden Entwürfe wurde ausgeführt. Es muß aber auch gesagt werden, daß nichts darauf hinweist, daß Sibelius jemals *Scaramouche* als potentielle Oper ansah: die Musik war im Gegenteil eindeutig als vom Text unabhängig gedacht und war auf jeden Fall geschrieben worden, um einem bestimmten Auftrag zu entsprechen.

Es gibt wichtige Diskrepanzen zwischen der Partitur und dem Klavierauszug des *Scaramouche*, dies obwohl der Verlag in beiden Fällen derselbe ist, Wilhelm Hansen. Am auffallendsten ist der Beginn des zweiten Aktes, der in der Partitur bei Ziffer 97, im Klavierauszug bei Ziffer 88 eingetragen ist. Verschiedene Tempowechsel, die Nummerierung der Szenen innerhalb der Akte und die genauen Punkte der Szenenwechsel stimmen auch schlecht überein. Die Tracks auf dieser CD beziehen sich auf die Bezifferung der Orchesterpartitur.

Die Eigenart des Scaramouche-Dramas, mit Betonung des Tanzes und mit Musikern unter den *dramatis personæ*, stellt den Komponisten vor gewisse Probleme. Die Partitur muß musikalische Tätigkeiten auf der Bühne (Leilons Troubadoure, zeitweilig auch Scaramouche) aber auch außerhalb der Bühne (Scaramouche) berücksichtigen; gleichzeitig soll sie einen musikalischen Kommentar zum Geschehen machen. Sibelius löst diese Aufgabe mit zurückhaltenden orchestralen Mitteln: doppeltes Holz, vier Hörner, ein Cornet à pistons, Pauken, Schlagzeug, Klavier und Streicher. Durch das Weglassen des schweren Blechs wird Sibelius gezwungen, den mysteriösen, übernatürlichen Charakter des Scaramouche gedämpft abzubilden (dies im Gegensatz etwa zur späteren Partitur zum *Sturm*). Somit dominieren durchwegs Melodie und Harmonie; der Rhythmus spielt eine untergeordnete Rolle und es gibt nur wenige überraschende Orchesterfarben und virtuosens Effekte. Die Orchestrierung ist sensibel, von einer kammermusikähnlichen Transparenz, und etwaige Höhepunkte sind niemals Selbstzweck sondern unterstreichen das Bühnengeschehen.

Die stilistische Vielfalt, die zu einer ununterbrochenen Einheit vereinigt werden sollte, war sehr groß. Das geistlose, apathische Menuett am Anfang mußte sich verwandeln, und zwar der Reihe nach in einen lebhaften Walzer, ein süßlich passioniertes *Andantino*, ein zärtliches Flötensolo und einen zweideutigen Bolero,

aber auch in den wilden, mitreißenden Tanz des *Scaramouche*. Rein programmatische Effekte waren auch notwendig, beispielsweise als der entzürnte Leilon die Spitze seines Dolchs in den Tisch treibt (Akt II, Szene 7), was orchestral durch zwei Fortissimoakkorde geschildert wird (Ziffer 133). Es war niemals die Frage davon, diese Elemente in einer symphonisch zusammenhängenden Partitur zu vereinigen, mit einer „tiefen Logik, die einen inneren Zusammenhang zwischen sämtlichen Motiven schuf“, wie Sibelius einmal Mahler gegenüber die symphonische Form beschrieben hatte. Dies soll nicht heißen, daß *Scaramouche* unzusammenhängend ist. Ein großer Faktor der Einheitlichkeit ist Sibelius' unverkennbarer Stil, „das Wahrzeichen eines Genies“, und seine Fingerabdrücke — Holzbläserterzen, Phrasen, die mit einer geschwinden Verziehrung enden, von einer fallenden Quarte oder Quint gefolgt, und so weiter, sind in nahezu jedem Takt vorhanden; die beiden Pizzikatoakkorde der letzten Takte sind ebenfalls charakteristisch.

Manche Kritiker fertigten die Musik zu *Scaramouche* als prosaisch ab. Bereits in den 1930er Jahren meinte Cecil Gray, daß „bei aller technischen Brillanz und Meisterschaft empfindet man darin etwas Mechanisches, Eingebungsloses.“ Diese Stellungnahme, vermutlich vom Nichtvorhandensein überwältigender Höhepunkte hervorgerufen, sieht allerdings vom Zweck dieser Musik ab. Wir haben es weder mit einer programmatischen symphonischen Dichtung noch mit einer mißglückten Oper zu tun, sondern mit einem mutigen Versuch, das dramatische Potential der Pantomime ins Musikalische zu übertragen. In diesem Licht gesehen ist die Leistung beachtlich.

Hochzeitszug aus „Die Sprache der Vögel“

Das andere Musikstück auf dieser CD wurde ebenfalls für das Theater geschrieben. Das Stück *Die Sprache der Vögel* wurde von Adolf Paul geschrieben. Diesen *Hochzeitszug* für den dritten Akt des Theaterstücks schrieb Sibelius im Sommer 1911. In seinem Tagebuch lautet sein eigenes Urteil über das Stück: „Vielleicht ist es nicht atemberaubend, aber als modernes Auftragszeug ist es interessant. Der Orchestersatz ist natürlich und wirkungsvoll — und keineswegs

ohne Poesie.“ Nach Sibelius' Verhältnissen ist in der Tat der Orchestersatz etwas ungewöhnlich: Fagotte und Hörner fehlen gänzlich, während im Kontrast dazu nicht weniger als drei Schlagzeuger — neben dem Paukisten — gebraucht werden. Es wird nur eine Oboe eingesetzt, dafür eine extra Klarinette. Stilistisch verrät das Stück seine Verwandtschaft mit der zweiten Folge der *Historischen Szenen* (BIS-CD-295: besonders *An der Zugbrücke*), wobei besonders der Holzbläsersatz von Interesse ist; die Streicher spielen eine untergeordnete Rolle. Dieses recht seltsame aber nicht unattraktive Stück liegt nur als Manuskript vor und wurde hier zum ersten Mal aufgenommen.

Andrew Barnett

Die **Göteborger Symphoniker** wurden 1905 gegründet und sind eines der ältesten Orchester Skandinaviens. Der Komponist, Pianist und Dirigent Wilhelm Stenhammar brachte bald das Orchester an eine führende Stelle innerhalb des skandinavischen Musiklebens. Jean Sibelius und Carl Nielsen waren häufige Gastdirigenten mit eigener Musik auf dem Programm, und Tor Mann und Issay Dobrowen führten die Tradition weiter. Chefdirigenten späterer Zeit waren Sergiu Comissiona, Sixten Ehrling und Charles Dutoit. Weitere berühmte Gastdirigenten waren Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, Sir John Barbirolli, Sir Malcolm Sargent, Sir Colin Davis, Sir Georg Solti, Herbert von Karajan und Zubin Mehta. Ab Herbst 1982 gelang es dem Orchester, den sehr gefragten estnischen Dirigenten Neeme Järvi als Chefdirigent zu gewinnen. Das Orchester erscheint auf 40 weiteren BIS-Platten.

Neeme Järvi ist Chefdirigent des Göteborger und des Detroiter Symphonieorchesters. Er wurde 1937 in Tallinn (Reval) geboren und studierte an der Tallinner Musikschule sowie später am Leningrader Staatskonservatorium bei Rabinowitsch und Mrawinskij. Mit 18 Jahren debütierte er als Dirigent in einer konzertanten Aufführung der „Nacht in Venedig“, und 1963 wurde er Direktor des Orchesters des estnischen Rundfunks und Fernsehens und der Tallinner Oper. Er gewann den 1. Preis bei einem internationalen Dirigentenwettbewerb in Rom 1971, was zu Dirigieraufträgen bei führenden Orchestern der ganzen Welt führte.

1980 emigrierte Neeme Järvi in die U.S.A.. Seither hat er mit führenden Symphonieorchestern des Westens und in den großen Opernhäusern (darunter Metropolitan Opera in New York) gearbeitet. Mit dem Göteborger Symphonieorchester wurde er für verschiedene Tourneen engagiert. Er ist mit Aufnahmeprojekten der gesamten Orchestermusik von Sibelius und Tubin (Schallplattenmarke BIS) beschäftigt; für BIS hat er auch sämtliche Gade- und Martinu-Symphonien eingespielt. Er erscheint auf 52 weiteren BIS-Platten.

Scaramouche op.71

Le contexte historique

Lorsque l'éditeur Wilhelm Hansen prit contact avec Sibelius au début de l'automne 1912 dans le but d'obtenir de la musique pour la pantomime *Scaramouche* (sur un livret de Poul Knudsen et Mikael Trepka Bloch), il avait affaire à un compositeur avec une grande expérience en musique de théâtre. Parmi les nombreuses pièces pour lesquelles Sibelius écrivit de la musique de scène frappante, nommons *Le Roi Christian II* (BIS-CD-228) d'Adolf Paul, *Pelléas et Mélisande* (BIS-CD-237) de Maeterlinck et *Blanc Cygne* (BIS-CD-359) de Strindberg. De plus, en 1903, il avait écrit de la musique, incluant la célèbre *Valse Triste* (BIS-CD-311), pour la pièce *Kuolema* (Mort) de son beau-frère Arvid Järnefelt; la *Valse* remporta immédiatement un succès si énorme qu'elle avait eu 16 éditions avant le début de la première guerre mondiale et qu'elle s'était vendue en plus de 200,000 exemplaires en moins de 30 ans. Sibelius était également bien établi en tant que compositeur symphonique ayant terminé, l'année précédente, sa *quatrième symphonie* (BIS-CD-263), une œuvre intransigeante et controversée.

Si Wilhelm Hansen avait espéré une œuvre rivalisant de popularité avec *Valse Triste*, il devait être déçu. Ceci découle partiellement d'une série de malentendus entre compositeur et éditeur, méprises qui ont pu réduire l'intérêt de Sibelius pour le projet. Il y eut d'abord une confusion au sujet de l'ampleur. Lorsque Sibelius accepta de composer la musique, il croyait qu'il s'agissait seulement de quelques danses; ce n'est que plus tard qu'il comprit qu'il s'était engagé à fournir une partition considérable. En fait, *Scaramouche* est sa pièce ininterrompue de loin la plus longue; les deux actes s'enchaînent et le premier à lui seul est plus long que l'immense mouvement intermédiaire de *Kullervo* (BIS-CD-313). Deuxièmement, la question de dialogue parlé fut soulevée. A la réception, vers le nouvel an 1913, d'une version révisée du scénario, version incluant un dialogue, Sibelius eut de suite peur que cette présence ne ternisse l'effet de sa musique. Hansen l'assura que le but du dialogue n'était que de guider les acteurs et qu'en fait, il serait omis.

Aussi incroyable que cela paraisse, la partition terminée en décembre 1913 dut attendre presque dix ans avant d'être créée au Théâtre Royal à Copenhague sous la direction de Georg Høeberg. Le rôle principal était alors tenu par Johannes Poulsen, le metteur en scène de la pièce (qui devait aussi plus tard mettre en scène *La Tempête* de Shakespeare avec la musique de scène de Sibelius (BIS-CD-448)). Le compositeur était absent; il ne vit l'œuvre que l'année suivante lors d'une représentation au Théâtre National à Helsinki sous la direction de Tauno Hannikainen, avec Ruth Sibelius, la fille de Jean, dans le rôle de Blondelaine.

En dépit de la promesse de Hansen, la première à Copenhague contint le dialogue parlé et la combinaison difficile du dialogue parlé, de la musique et de la danse justifia les pires craintes de Sibelius. Le critique du *Berlingske Tidende* (13 mai 1922) trouva l'emploi mélodramatique du parlé "à proprement dit insignifiant", poursuivant que "l'élément élevant dans la représentation, celui qui lui conféra de la dignité, est incontestablement la musique." D'autres critiques de la première furent aussi favorables. Le même jour, le *Politiken* dit de la musique qu'elle montrait "à la fois les ressources et la force brute du grand maître finlandais, sa sauvagerie démoniaque et son raffinement frôlant la perversité... elle porte la marque du génie", et Sibelius put noter dans son journal le 22 mai que "*Scaramouche* remporta un grand succès à Copenhague."

La pantomime fut exécutée nombre de fois dans les années 1920. Après l'avoir vue à Kristiania (Oslo), Wilhelm Kempff écrivit à Sibelius: "Je suis enchanté par votre musique. Elle est aussi personnelle mais pourtant aussi naturelle que possible." Après une représentation par le Ballet Royal Danois au Théâtre des Champs-Élysées à Paris en juin 1927, le critique du *Courrier Musical* écrivit: "La musique de Sibelius décrit la violence du livret... Elle est coulante, variée, expressive et rythmique à souhait... elle renferme un romantisme honnête; sans être affectée, elle est puissante, active et facilement comprise." On ne sait pas avec certitude si le dialogue faisait partie de la représentation parisienne mais il a été omis par la suite.

Cette partition majeure ne gagna jamais la faveur générale et les représentations sont peu et rares. Il est certain que la pantomime de Knudsen n'était pas un

chef-d'œuvre d'originalité littéraire (ainsi que le découvrit Sibelius, elle est fortement inspirée de *Le Voile de Pierrette* de Schnitzler) — pas plus que ne l'était *Kuolema* de Järnefelt d'ailleurs. Fait peut-être plus révélateur et très surprenant vu les sections de danse relativement bien définies dans la musique, le compositeur ne fit jamais de la musique de *Scaramouche* une suite de concert quoiqu'il y songeât un moment en 1921. Il arrangea pourtant plusieurs scènes pour le piano (BIS-CD-367) et la *Scène d'amour* pour violon et piano. Avec le consentement de Sibelius, son gendre Jussi Jalas écrivit une version condensée de la partition gardant l'orchestration originale — ainsi que le souhaitait Sibelius — d'une durée ininterrompue d'environ 20 minutes mais elle ne réussit pas non plus à se tailler une place dans le répertoire de concert. La partition au complet est enregistrée ici pour la première fois à des fins commerciales.

L'action scénique

L'intrigue de *Scaramouche* n'est ni particulièrement subtile ni très émouvante et les personnages mineurs (Gigolo, Mezzetin) ont tendance à distraire l'attention des rôles principaux (Leilon, Blondelaine, Scaramouche). Les associations de rôles déterminés de la *Commedia dell'Arte* facilitèrent cependant pour Sibelius une représentation simple du caractère de Scaramouche surtout, un altiste nain et bossu vêtu de noir.

L'action se passe lors d'un bal chez Leilon. A la levée du rideau sur le premier acte, on entend un menuet lent et sans entrain, les bois en tierces parallèles typiques de Sibelius (Ex.1). Leilon, un jeune homme mince, légèrement décadent, observe la danse avec son associé, Gigolo, "buvant les couleurs; tous les trésors de couleurs sur cette riche palette s'activaient et s'avivaient dans la danse" (Scènes 1-3). Sa femme, la belle Blondelaine, entre avec Mezzetin (Scène 4) et est irritée par la musique. Elle se plaint à Leilon de ne jamais danser; la danse est son plus grand plaisir. Elle exécute un boléro (Ex.2) devant les invités rassemblés (Scène 4).

On entend de la musique du dehors: des étrangers, dont Scaramouche, arrivent et Leilon les invite à entrer. La musique associée à Scaramouche est une série d'idées démoniaques périodiques. L'une d'elles fait usage d'une quinte ascendante et d'un triton; d'autres exhibent un chromatisme abondant; un alto et un

violoncelle solos représentent le jeu hypnotique de Scaramouche sur son alto (Ex.3a/b). Scaramouche est clairement entiché de Blondelaine (Scène 5); lui et ses compagnons (un garçon avec un pipeau et une femme avec un luth) sont invités à jouer le boléro. Sous les yeux de Leilon, Blondelaine danse avec toujours plus de fanatisme sur leur musique. Leilon devient appréhensif au fur et à mesure que la musique s'anime et il supplie Blondelaine de s'arrêter. Sibelius utilise des triolets tourbillonnants pour la danse inéluctable à l'accélération constante (Ex.4). Leilon finit par arrêter la danse de force et chasse Scaramouche et ses amis. Après une pause inconfortable, les propres musiciens de Leilon se mettent à jouer une valse (Scène 6; ex.5). Pendant qu'elle se repose, Blondelaine repousse avec mépris une déclaration d'amour de Mezzetin. Leilon rend à Blondelaine un bouquet de fleurs qu'elle avait laissé tomber dans la frénésie de la danse. Comme Leilon et ses invités rentrent pour souper (sur une variante du thème de la valse, scène 7), la musique de l'alto de Scaramouche fascine Blondelaine (Scène 8) qui jette ses fleurs par terre et se précipite dehors. Leilon revient (Scène 9) à la recherche de Blondelaine; il trouve ses fleurs et tombe en sanglots sur le sol où il est retrouvé par quelques-uns de ses invités (Scène 10).

Le deuxième acte s'enchaîne. Le rideau se lève sur la chambre obscurcie où Leilon est assis, fatigué et malheureux (Scène 1); Gigolo entre (Scène 2); il essaie de persuader Leilon de faire un voyage afin d'oublier (un thème en si bémol majeur aux cordes, doucement mélancolique, *Andantino*, scène 3, ex.6). Une servante apporte du vin (Scène 4); Gigolo emprunte le poignard de Leilon pour ouvrir la bouteille (Scène 5) et l'avertit que Blondelaine ne reviendra peut-être jamais. Après le départ de Gigolo, Leilon s'assoit et boit son vin (un solo pensif de flûte commençant en mesures à 7/4, décollant du thème en si bémol majeur, scène 6; ex.7).

Blondelaine entre lentement (Scène 7); Leilon lui demande où elle est allée; il est fâché de ce que Scaramouche a pu lui faire mais il essaie de se convaincre que tout va bien. Blondelaine dit que la musique l'a entraînée et qu'elle ignore où elle est allée. Leilon sort pour chercher d'autre vin. Blondelaine, laissée seule, est nerveuse et lorsque Scaramouche revient pour l'enlever, elle le tue avec le

poignard de Leilon (Scène 8). Cachant le corps derrière les rideaux, elle lance le couteau dehors. Leilon rentre de bonne humeur (Scène 9). Blondelaine est bouleversée et, pour se calmer, elle demande à Leilon de lui jouer toutes les vieilles mélodies; la musique imite l'épinette de Leilon (Ex.8). Pendant que Leilon joue, Blondelaine retrouve petit à petit ses esprits. Puis il joue le menuet du début du premier acte et elle danse — mais elle voit un flot de sang couler de dessous les rideaux. Le jour commence à poindre. Pendant que Leilon joue, on entend au loin la musique de Scaramouche au premier acte; elle amène la conclusion tragique: Blondelaine tombe morte sur le corps de Scaramouche, Leilon perd la raison sous le choc et les compagnons de Scaramouche reviennent pour regarder avec désapprobation et faire le signe de la croix.

Le résultat artistique

A l'exception de l'opéra *La Jeune Fille dans la tour* (1896; BIS-CD-250), *Scaramouche* est la seule partition dramatique continue de Sibelius et c'est pourquoi elle soulève la question de comment un opéra de Sibelius dans sa maturité artistique aurait sonné. Son emploi de ce qui équivaut à des leitmotive dans la musique de *Scaramouche* pousse à la réflexion car l'attitude de Sibelius vis-à-vis de Wagner était très ambivalente. Il avait certainement des projets d'opéra dans la tête pendant qu'il travaillait à *Scaramouche*: Juhani Aho avait suggéré un livret basé sur son roman *Juha* (mis en musique plus tard par Aarre Merikanto dans les années 1920) et Adolf Paul avait offert une adaptation de sa pièce *Blauer Dunst* (Fumée bleue). Aucun de ces projets ne se réalisa. Il n'existe quand même aucune preuve à l'appui que Sibelius ait jamais considéré *Scaramouche* comme un opéra éventuel, au contraire, la musique était clairement destinée à être indépendante du texte et, de toute façon, elle fut écrite pour remplir une commande donnée.

La partition orchestrale complète de *Scaramouche* et la réduction pour piano divergent considérablement, même si toutes deux furent éditées par Wilhelm Hansen. La différence la plus flagrante est l'emplacement du début du deuxième acte, figure 97 dans la partition et figure 88 dans la réduction pour piano. Les indications de tempo, le nombre de scènes à l'intérieur des actes et l'endroit précis

des changements de scène sont également inconsequents. Les pistes sur ce CD suivent la partition orchestrale.

La nature du drame de *Scaramouche*, avec son accent sur la danse et avec des musiciens parmi les *dramatis personae*, posa certains problèmes au compositeur. La partition divise les musiciens en trois groupes: les joueurs sur la scène (les ménestrels de Leilon et, à l'occasion, Scaramouche), hors de la scène (Scaramouche) et l'orchestre principal commentant musicalement l'action. Sibelius n'emploie que des forces orchestrales modestes: bois redoublés, 4 cors, 1 cornet, tymbales, percussion, piano et cordes. L'omission des cuivres lourds signifie que — à la différence de sa partition ultérieure pour *La Tempête* — Sibelius devait dépeindre avec sobriété l'attrait mystérieux et surnaturel de Scaramouche. Mélodie et harmonie sont ainsi les éléments toujours dominants; le rythme a un rôle subordonné et on remarque peu de couleurs orchestrales frappantes ou d'effets virtuoses. L'orchestration est délicate avec une transparence de musique de chambre et les apogées — lorsqu'il y en a, ne sont pas une fin en elles-mêmes mais un moyen de mettre en lumière l'action sur scène.

Le choix de styles qui devaient être cousus de façon à former un tout était indéniablement étendu. Le menuet morne et apathique entendu au début devait se développer non seulement en une valse pleine d'allant, en un *Andantino* doucement passionné, en un solo de flûte tendre et réfléchi et en un boléro équivoque mais aussi en la musique de danse charismatique de Scaramouche. Des effets purement descriptifs étaient aussi requis, par exemple lorsque Leilon, exaspéré, frappe la table de la pointe de son poignard dans la scène 7 du deuxième acte, ce qui est décrit par deux accords *fortissimo* (Chiffre 133). Il n'a jamais été question que ces éléments soient unis dans une partition de cohésion symphonique où il y avait — ainsi que le fit remarquer Sibelius à Mahler à propos de la forme symphonique — une “logique profonde créant des liens intimes entre tous les motifs.” Ceci ne veut pas dire que *Scaramouche* est désarticulé. Un facteur unificateur majeur est le style infallible de Sibelius, “la marque d'un génie” et ses empreintes digitales — bois en tierces, phrases se terminant par un ornement rapide suivi d'une quarte ou d'une quinte ascendante ou descendante et ainsi de suite — sont étampées dans

presque chaque mesure: les deux accords *pizzicato* dans les toutes dernières mesures sont aussi une touche caractéristique.

Certains critiques repoussèrent la musique de *Scaramouche* en la qualifiant de prosaïque. Dans les années 1930 déjà, Cecil Gray faisait remarquer: “En dépit de son brillant technique et de sa maîtrise, on y sent quelque chose d’un peu mécanique et de forcé.” Mais cette opinion, encouragée probablement par le manque d’apogées écrasantes, ignore le but de la musique. Ce n’est ni un poème symphonique à programme ni un opéra manqué mais un valeureux essai de concrétiser le potentiel dramatique de la pantomime en termes musicaux. Vu sous ce jour, son accomplissement est considérable.

Marche nuptiale tirée de “Le Langage des oiseaux”

L’autre morceau sur ce disque fut également écrit pour le théâtre. La pièce *Die Sprache der Vögel* (Le Langage des oiseaux) est d’Adolf Paul et Sibelius composa cette *Marche nuptiale* pour le troisième acte à l’été de 1911. Son propre jugement sur la pièce, écrit dans son journal, est le suivant: “Elle n’est peut-être pas stupéfiante mais elle est intéressante comme commande moderne. L’orchestration en est naturelle et à l’effet — sans être dénuée de poésie.” En fait, l’orchestration est un peu inhabituelle pour Sibelius: les bassons et les cors sont absents et, en plus d’un timbalier, trois autres percussionnistes sont requis; on n’y voit qu’un seul hautbois mais, par contre, une clarinette supplémentaire. Stylistiquement, la pièce révèle qu’elle est à proximité de la seconde série des *Scènes historiques* (BIS-CD-295: surtout *Près du Pont-levis*) et beaucoup de son intérêt repose sur la richesse des sonorités des bois; les cordes n’ont qu’un rôle de support. Cette pièce plutôt curieuse mais non dénuée de charme est conservée en manuscrit et est enregistrée ici pour la première fois.

Andrew Barnett

L’Orchestre Symphonique de Gothembourg fut fondé en 1905 et est l’un des plus anciens de Scandinavie. En peu de temps le compositeur, pianiste et chef d’orchestre Wilhelm Stenhammar acquit à l’orchestre une position de tout premier plan dans la vie musicale scandinave. Jean Sibelius et Carl Nielsen furent

fréquemment invités à y diriger leurs propres œuvres. Tor Mann et Issay Dobrowen reprirent la tradition. Ces dernières années, les principaux chefs ont été Sergiu Comissiona, Sixten Ehrling et Charles Dutoit. D'autres chefs renommés ont été invités à diriger l'orchestre, dont Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, Sir John Barbirolli, Sir Malcolm Sargent, Sir Colin Davis, Sir Georg Solti, Herbert von Karajan et Zubin Mehta. A l'automne 1982, l'orchestre réussit à obtenir les services du chef estonien si recherché, Neeme Järvi, en tant que son nouveau chef attitré. L'Orchestre Symphonique de Gothembourg a également enregistré sur 40 autres disques BIS.

Neeme Järvi est le chef d'orchestre principal de l'Orchestre Symphonique de Gothembourg et de l'Orchestre Symphonique de Détroit. Il est né en 1937 à Tallinn, Estonie, et a étudié au Conservatoire de Tallinn puis au Conservatoire National de Leningrad avec Rabinovich et Mravinsky. Il fit ses débuts à l'âge de 18 ans lors d'une exécution de concert de "Eine Nacht in Venedig" de Strauss et, en 1963, il devenait le directeur de l'Orchestre de la Radio et Télévision d'Estonie et de l'Opéra de Tallinn. Il gagna le premier prix du concours international pour chefs d'orchestre à Rome en 1971, ce qui lui amena des invitations à diriger des orchestres majeurs partout dans le monde.

En 1980, Neeme Järvi émigra aux Etats-Unis et il a beaucoup travaillé depuis avec les orchestres majeurs du monde occidental et dans d'éminentes maisons d'opéra. Lors de la saison 1978-79, il fit ses débuts à l'Opéra Métropolitain avec "Eugene Onegin". Il a fait des tournées partout dans le monde avec l'Orchestre Symphonique de Gothembourg. Il enregistre présentement l'intégrale de la musique orchestrale de Sibelius et Tubin sur étiquette BIS pour laquelle il a déjà enregistré toutes les symphonies de Gade et Martinů. Il a fait 52 autres disques BIS.

Recording data: 1990-12-10/12 at the Gothenburg Concert Hall (Konserthus), Sweden

Recording engineer: Michael Bergek

1 × AMS ST250, 2 × Schoeps CMC5-U, 2 × Neumann KM140 microphones;
SAM82 mixer; Sony DAT2500 digital audio tape recorder

Producer: Robert Suff

Digital editing: Robert Suff

Cover text: Andrew Barnett

German translation: Per Skans

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover photograph: Robert Suff

Type setting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1990 & 1991, BIS Records AB

Musical Examples

Tempo di Menuetto, Lento assai.

1 

2 

3a 

3b 

4 

Tempo di Valse.

5 

6 

7 

8 