



Sibelius

Marche triste

Complete Piano Music · Volume 3



Folke Gräsbeck

SIBELIUS, JOHAN (JEAN) CHRISTIAN JULIUS (1865-1957)

- | | | |
|------|--|-------|
| [1] | MENUETTO IN B FLAT MAJOR (1891-92) * <small>(Manuscript/Breitkopf & Härtel)</small>
[preliminary version of Op. 27 No. 2] | 2'42 |
| [2] | [WALTZ] IN D FLAT MAJOR (1891-93) * <small>(Fennica Gehrman Oy Ab)</small> | 2'12 |
| | SIX IMPROMPTUS, Op. 5 (1893) <small>(Breitkopf & Härtel, JSW Edition)</small> | 18'22 |
| [3] | Impromptu No. 1 in G minor. <i>Moderato</i> | 1'53 |
| [4] | Impromptu No. 2 in G minor. <i>Lento – Vivace</i> | 1'51 |
| [5] | Impromptu No. 3 in A minor. <i>Moderato (alla marcia)</i> | 2'33 |
| [6] | Impromptu No. 4 in E minor. <i>Andantino</i> | 2'07 |
| [7] | Impromptu No. 5 in B minor. <i>Vivace</i> | 3'36 |
| [8] | Impromptu No. 6 in E major. <i>Comodo</i> | 6'02 |
| | from KARELIA SUITE, Op. 11 (1893, arr. 1897) <small>(Breitkopf & Härtel)</small> | 9'49 |
| [9] | I. Intermezzo. <i>Allegro</i> | 3'06 |
| [10] | II. Ballade. <i>Moderato</i> | 6'40 |
| | SONATA IN F MAJOR, Op. 12 (1893) <small>(Breitkopf & Härtel, JSW Edition)</small> | 16'57 |
| [11] | I. <i>Allegro molto</i> | 5'51 |
| [12] | II. <i>Andantino</i> | 6'54 |
| [13] | III. <i>Vivacissimo</i> | 4'00 |
| [14] | from SKOGSRÅET (THE WOOD-NYMPH), Op. 15 (1894-95, arr. 1895) <small>(Breitkopf & Härtel)</small>
<i>Molto sostenuto</i> | 3'18 |

15	ALLEGRETTO IN F MAJOR, JS 23 (1895-96) *	<i>(Manuscript/Breitkopf & Härtel)</i>	2'40
16	CAPRIZIO IN B FLAT MINOR (1895) *	<i>(Fennica Gehman Oy Ab)</i>	2'10
17	LENTO IN E MAJOR, JS 119 (1896-97) *	<i>(Manuscript/Breitkopf & Härtel)</i>	3'22
18	ALLEGRETTO IN G MINOR, JS 225 (1897) *	<i>(Manuscript/Breitkopf & Härtel)</i>	1'10
19	[CAPRICE, Op. 24 No. 3] (first version · 1898) *	<i>(Manuscript/Breitkopf & Härtel)</i>	1'59
20	ANDANTINO IN F MAJOR, Op. 24 No. 7 (first version · 1899) *	<i>(Breitkopf & Härtel, JSW Edition)</i>	3'34
21	MENUETTO IN B FLAT MAJOR (1898-1900) *	<i>(Fennica Gehman Oy Ab)</i>	1'47
22	MARCHE TRISTE, JS 124 (1899) *	<i>(Manuscript/Breitkopf & Härtel)</i>	5'31
23	[ALLEGRO] IN G MINOR (1899-1903) *	<i>(Fennica Gehman Oy Ab)</i>	1'26
24	KAVALJEREN (THE CAVALIER), JS 109 (1900)	<i>(Warner/Chappell Music Finland)</i>	1'29

TT: 79'58

FOLKE GRÄSBECK *piano*

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D. Piano technician: Stefan Olsson

* *World Première Recording*

Jean Sibelius told Otto Andersson that his very first composition was a piano piece called *Ökenscen* (*Desert Scene*), composed for children's theatre. His improvisation *Faster Evelinas liv i toner* (*Aunt Evelina's Life in Music*) is more frequently mentioned in Sibelius literature – but, unfortunately, neither piece has survived. In 1982 Helsinki University was the recipient of a major manuscript donation from the Sibelius family and, after this had been catalogued, we once more gained a new perspective on Sibelius's piano music. The music for tracks 1, 2, 15-19 and 21-23 on this CD comes from these unpublished manuscripts.

Sibelius was probably fond of the pianistic solutions that, at the age of 25, he put to use in the *Menuetto in B flat major* (1891-92). He made only small adjustments in the final version, which is included in the incidental music to Adolf Paul's *King Christian II*, Op. 27 (both for orchestra and in the composer's own piano arrangement; 1898). The gracious, dancing main theme remained unaltered. Its use of the interval of a rising sixth has its roots in Sibelius's earliest thematic ideas, from the early 1880s – cf. the *Andante grazioso* for violin and piano, JS 35. The first piano version of the minuet has a romantic, dreamy trio which could be said to reduce the impression of baroque pastiche – it is also found in an orchestral version of the piece from 1894, but not in the ones from 1898.

In the [*Waltz*] in *D flat major* (1891-93) we find light, sparkling *D flat major* scales that, in stylistic terms, are diametrically opposed to the

heavy, epic style of *Kullervo*, Op. 7 (1891-92). Like the life-affirming *Valse. Å Betsy Lerche*, JS 1 (1889), the [*Waltz*] in *D flat major* is conceived in the manner of a Viennese waltz in a number of sections. The final section only exists as a sketched melody and bass line, but I have reconstructed the right-hand arpeggios according to the pattern of bars 97-99, which are clearly notated, and the left-hand accompaniment according to the fully notated bars 121-123. The other sections of the waltz are complete.

In their entirety the *Six Impromptus*, Op. 5 (1893), are a worthy pianistic pendant to *Kullervo*. 'One of his most charming sets of piano pieces' was the Sibelius biographer Guy Rickards' verdict. Almost all Finnish concert pianists have the fifth of the set in their active repertoire. It is played significantly more often than all the others together.

The *Impromptu in G minor*, Op. 5 No. 1, has melodic antecedents not only in the finale of the *Piano Quintet in G minor*, JS 159 (1890), but also in an earlier work, the *Piano Trio in A minor*, 'Hafräsk', JS 207 (1886), the finale of which suggested many of the solutions used in the finale of the quintet (see musical examples 1- 2). In the case of the *Impromptu*, however, an interpretative tradition has developed that favours a much slower tempo, far removed from that of the above-mentioned finales.

The *Impromptu in G minor*, Op. 5 No. 2, also uses thematic material from the finale of the *Piano Quintet* (a fact that is often overlooked – see musical example 3). The dance

idiom, with an East Karelian profile, is supported by a rhythmic pattern featuring one of Sibelius's favourite syncopations: short-long-short notes at a fast tempo (see musical example 4). In this context, however, the Dorian modality has an unmistakably Finnish character.

The *Impromptu in A minor*, Op. 5 No. 3, is a martial piece and thus alludes to some degree to the bellicose moods in *Kullervo*. The piece is interpreted either at a four-in-a-bar pulse or *alla breve* – the latter of which accords with the composer's marking. The dactylic opening of the main theme contains a melodic germ cell from the fifth impromptu, but almost the same type of dactylic theme can also be found in the fourth movement of *Kullervo* (*Kullervo Goes to War*).

The *Impromptu in E minor*, Op. 5 No. 4, is supposed to contain elements of ancient runic singing, but there are also phrase endings of a specifically Russian character. The Finnish-Karelian profile seems to be reinforced, however, by an Aeolian flattened leading note and Dorian sixths, singing yearningly.

The *Impromptu in B minor*, Op. 5 No. 5, is the shining jewel of the collection. What is it that gives this piece its peculiar charm? The scale passages seem to exhibit the thoroughly applied, strict ornamentation of Jugend style aesthetics. The musical material in the piece is derived to a large extent from Sibelius's *Melodrama from 'Svartsjukans nätter'* ('Nights of Jealousy'), JS 125, to a text by J.L. Runeberg, which was premièred in Helsinki on 5th February (Runeberg Day) 1893.

The *Impromptu in E major*, Op. 5 No. 6, also comes from *Svartsjukans nätter*. This becomes even more apparent in the arrangement for string orchestra that combines the fifth and sixth impromptus, in which the E major piece has the function of a trio. The performance tradition for the orchestral piece has increased its tempo to that of a quick waltz, but in the piano version the music is often heard with a grander, calm pulse. The piano piece does not have a programme, but the same music in the melodrama has a text that does not imply a quick waltz: 'If you once stood, shrouded in the misty haze, on the hilltop, in the spring morning's embrace...' (see musical example 5).

At its première in Helsinki on 13th November 1893 the music for *Karelia* consisted of an overture and eight tableaux, associated with important years in the history of the province of Karelia. From this large and varied score the composer subsequently selected for concert use the orchestral *Karelia Overture*, Op. 10, and *Karelia Suite*, Op. 11, the latter drawing upon music from the third, fourth and fifth tableaux. Sibelius arranged the first two movements of the *Karelia Suite* – the *Intermezzo* and *Ballade* – for piano, but unfortunately not its very popular concluding movement, *Alla marcia*. These are Sibelius's first opus numbered piano transcriptions, although he had previously made two different piano versions (with different trios) of his *Molto moderato* – *Scherzo* for string quartet, JS 134.

Many people recognize the melodies of the *Intermezzo* without knowing the subject of the

historical tableau for which it was written. The year is 1333 and the place is Käkisalmi, then in Russian East Karelia. The Lithuanian prince Narimont is sitting on a horse, while his underlings pass by in a sleigh procession in order to pay their taxes in the form of animal skins. What cheerful, jovial music this is to pay one's taxes by! The piano version could serve as an advanced left-hand étude, focusing on incessant semiquaver figures and *tremoli*.

In the *Ballade* (originally tableau IV, set in 1446) a troubadour sings an ancient ballad. Listening to it is Karl Knutsson Bonde, later King of Sweden-Finland (1448-57, 1464-65 and 1467-70). At this time he held court as the provincial governor at Viipuri Castle. The 'ballad' *per se* is not heard until the end of the movement. In its entirety the piece is as multifaceted as the slow movement of the *Piano Sonata*, Op. 12: unadorned chordal phrases alternate with pianistically grateful cascades of broken triads.

The *Piano Sonata in F major*, Op. 12 (1893), is one of Sibelius's major works of *Kalevala* Romanticism, but hitherto, unaccountably, also one of the most neglected. It is routinely reprimanded for its unpianistic writing – an explanation that fails to convince. For instance the various *tremolo* figures in the outer movements would appear to be technically at least as advanced as the corresponding devices in the first movement of Beethoven's 'Pathétique' *Sonata*. Sibelius had already written many sonata movements in the late 1880s, among them four different sonata *allegro* drafts just from his time in

Berlin, JS 179b-e (1889-90). The *Piano Sonata in F major* serves as a culmination of Sibelius's roughly forty youthful piano pieces in the same way that the *Sonata in F major for violin and piano*, JS 178 (1889) functions as the zenith of his some thirty pieces for violin and piano from the 1880s.

The first movement, *Allegro molto*, is constructed according to the rules of sonata form. The main theme is related to a tempestuous descending idea in the third movement of *Kullervo* (*Kullervo and his Sister*). Sibelius had already used this type of theme, falling from a high note (in this case the tonic) as early as 1886-87, for instance in the [*Scherzino*] *for violin and piano* in F major, JS 78 (see musical example 6). In the recapitulation Sibelius chose to present a rhythmically piquant subsidiary theme (originally in C major) in F minor. In his recent Sibelius biography, Marc Vignal has pointed out that the main theme of the first movement is reintroduced twice at the beginning of the recapitulation; thereby the intermediate modulating episode generates tension.

The slow movement, *Andantino*, is based on an unfinished fragment for male choir, *Heitä, koski, kuohuminen* (*Rapids, Cease Your Foaming*), JS 94. This *Kalevala* text continues the voyage that had started in the choral song *Venematka* (*The Boat Journey*): Lemminkäinen has now joined forces with Väinämöinen and Ilmarinen, and the boat journey continues into rapids where, terrified, he exhorts the daughter of the rapids to stop foaming. It is often maintained that the mythical fairy-tale atmosphere of the

Kalevala can be discerned in the musical style, but the sonata itself lacks a programme of any kind. Formally the *Andantino* is a sort of extended Lied form with trio, A-B-A'-B'-A; the first and last A sections sound intimate and lyrical, like a hymn for male choir. Here we find elements of runic singing and Finnish folk-music, for example dactylic rhythms and phrase endings with repeated notes of equal duration. The B section is a pianistically stylized *Presto* that is surprisingly close to its role model – in this case traditional *kantele* playing.

In the finale, *Vivacissimo*, the lively, dancing rhythms of the main section are contrasted with broad, *cantabile* melodies in the subsidiary section (wedding romanticism with a Karelian flavour?), heard first in B flat major but then repeated in the tonic, F major, just before the virtuosic final coda. This gives the movement formal amplitude and the feeling of a sonata rondo. As in the first movement, Sibelius emphasizes the keys by means of long-held pedal points that contribute a sense of perspective.

Skogsrået (*The Wood-Nymph*), Op. 15 (1894-95) is one of the most remarkable ballad-style works that Sibelius composed during the 1890s. It was probably begun before or during Sibelius's trip to Bayreuth in the summer of 1894. There are markings in the orchestral manuscript that are intended for the piano arrangement (1895), which comprises only the fourth (i.e. the final) section of the orchestral version. The harrowing C sharp minor ending of this 'ballad' has the character of rhythmically ponderous funeral music (see musical example

7). The second half of the piano version has constant triplet combinations in the right hand, reminiscent of Chopin's *Étude*, Op. 10 No. 10.

The *Allegretto in F major*, JS 23 (1895-96) is a lyrical minuet that displays a sort of dreamy neo-rococo style. The trio, in the subdominant key of B flat major, does not represent a significant change of atmosphere. Might this piece have been planned to form part of a larger work? Chronologically it is close to the *Lemminkäinen Suite*, but the *Allegretto* can scarcely be said to contain any *Kalevala* Romanticism. It is closer in style to the *Danse pastorale* for piano, Op. 34 No. 7 (1916).

The *Caprizio in B flat minor* is dated precisely: 26th August 1895. Sibelius probably composed it in Vaania, near Lahti, where he and his family spent the summer of 1895. In a letter to her sister Elli, Aino Sibelius wrote that Jean was: 'playing in the other room'. The letter is dated 25th August 1895, the day before the *Caprizio* was ready. Sibelius's childhood friend Walter von Konow recorded how receptive Sibelius was to various kinds of scent. There is a story of how the acrid smell of damp hemp and flax spread out to dry on a lake shore (in Vaania?) inspired Sibelius to improvise a grotesque caprice. The description would seem to fit the present piece, but there is no documentary evidence to support the assumption that they are the same. Two pages of the manuscript are hard to read, although they are completely sketched out. Even if the last chord seems like a definitive ending, it is possible that a continuation might have been envisaged.

The *Lento in E major*, JS 119 (1896-97) has peaceful, long-breathed phrases in 6/4-time that anticipate similar writing in the *Andantino in F major*, Op. 24 No. 7 (1898). It is in ABA' form and the B section is an agitated, tonally unstable *Più vivo* that ultimately culminates in a *fortissimo* outburst in F major. The expanded restatement of the A section reintroduces the main key, with heavy, accented chords in a *crescendo* to *fortissimo* (see musical example 8). There are similar chords in the *Serenade* from the music to *King Christian II*, Op. 27 (1898), where they are played by the orchestral brass.

In the catalogues published by Kari Kilpeläinen (1991) and Fabian Dahlström (2003) the *Allegretto in G minor*, JS 225, is entitled '19th December 1897', a date clearly written on the manuscript. The easily flowing 2/4-time has a Mendelssohnian character; the piece's tripartite form might be Lied form without a trio section. This is more likely to have been a souvenir than a rejected candidate for inclusion in the Op. 24 collection. The various recently published volumes of Sibelius's correspondence offer no explanation of the date.

The first version of the [*Caprice*, Op. 24 No. 3] (1898) is a complete draft although it lacks title, tempo marking and opus number. It is in ABC form and ends clearly with a double barline. The B and C sections are found in the second, definitive version, from the same year, but are used there within a basically tripartite formal scheme (ABCA'B'). The first version's key of B minor was changed to E minor in the final version; therefore the C section in the orig-

inal sounds sweetly lyrical, a fifth higher than the corresponding passage in the published edition.

The first version of the *Andantino in F major*, Op. 24 No. 7 (1899) is not especially well-known, even though it appeared in print during the year of its composition. Later that year Sibelius prepared the familiar, revised version. Both editions have broadly conceived, sweeping phrases in 9/4-time, comparable to those in (e.g.) the *Serenade* from *King Christian II*, not least in terms of the rhythmic profile of the *Andantino*'s main theme. The first version of the *Andantino* contains monumental hemiolas that were later eliminated.

In the *Menuetto in B flat major* (1898-1900) the music proceeds in buoyant crotchets. The main theme contains an ascending fourth and the trio continues, monothematically, in the minor. This might have been an attempt to write the minuet for *King Christian II*. There is no documentary evidence to support this suggestion, but the key, genre and date all support it.

The very title of *Marche triste*, JS 124 (1899) alludes to the then (since 1898) topical, shocking debate about what the Finns regarded as a new, illegal requirement to perform national service. The Russian Tsar Nicholas II confirmed the law in 1901, despite protests. Sibelius's choral song *Veljeni vierailla mailla* (*My Brothers Abroad*), JS 217 (1904), touches upon the same subject. The broadly conceived ABA format of *Marche triste* would have made it a suitable candidate for inclusion in Op. 24, but in the event the piece was left out. Why might this

have been? Perhaps with a view to what the censor might say? Sibelius reused the idyllic E major trio in altered form in the *Andantino*, Op. 24 No. 7.

The [*Allegro*] in *G minor* (1899-1903) is an agitated, dramatic piece, with rhythmic motifs that are partly shared with corresponding ideas in the orchestral tone poem *En saga*, Op. 9. The piece opens with a grand cadenza in B flat major and, thanks to the subtle use of the Sibelian sixth chord, the music is balanced between B flat major and G minor in much the same way as in the male choir song *Sortunut ääni* (*The Broken Voice*), Op. 18 No. 1 (1898).

Sibelius composed *Kavaljeren* (*The Cavalier*), JS 109 in Berlin at the end of the year 1900, in the context of his family's trip to Germany and Italy in 1900-01. They celebrated Christmas with Adolf Paul and his family, and must have shared many memories of Sibelius's and Paul's time as students in Helsinki (1886-89) and Berlin (1889-90). Moreover, Sibelius and Paul had met on an almost annual basis in Berlin during all of the 1890s. *Kavaljeren* may well be an allusion to some shared happy memory. The piece is a lively march in diatonic E major, with the exception of just five bars in E minor at the beginning of the second section.

© *Folke Gräsbeck* 2006

Folke Gräsbeck has performed more than 250 of Jean Sibelius's roughly 550 compositions (not including fragments); he has given the premières of 85 of them. In 1999 he was named artist of the year by the United Kingdom Sibelius Society. He studied the piano under Tarmo Huovinen at the Turku conservatory (1962-74) and won first prize in the Maj Lind Competition in 1973. He also made several study trips to London, studying there as a private pupil of Maria Curcio-Diamond (a pupil of Schnabel). He also studied under Erik T. Tawaststjerna at the Sibelius Academy in Helsinki and became a Master of Music there in 1997. He has taught at the Sibelius Academy since 1985. He is also a renowned interpreter of the music of Shostakovich, whose *First Piano Concerto* he has performed at the St. Petersburg and Minsk Philharmonic Halls. Gräsbeck gave the first complete Finnish performance of Shostakovich's *24 Preludes and Fugues*, Op. 87, in 1987 and, apart from the piano concertos, plays his *24 Preludes*, Op. 24, *Suite*, Op. 6, *Concertino for two pianos*, Op. 94, violin, viola and cello sonatas, piano trios and quintet, and *Alexander Blok Songs*. He has performed more than thirty piano concertos and given performances as a recitalist, chamber player and Lied accompanist in the USA, Egypt, Israel, Botswana, Zimbabwe and Mexico as well as in many European countries. He has made numerous recordings for BIS, many of which are included in the company's ongoing complete recorded Sibelius edition.

Jean Sibelius kertoi Otto Anderssonille kaikkien ensimmäisen sävellyksensä olevan lastenteatteria varten tehty pianokappale *Ökenscen*. Improvisaatio *Evelina-tädin elämä sävelinä* on Sibelius-kirjallisuuden myötä tunnetumpi, mutta valitettavasti kumpikaan kappale ei ole säilynyt. Vuonna 1982 Sibelius-suku lahjoitti Helsingin Yliopistolle suuren käsikirjoituskokoelman, ja tämän luetteloinnin jälkeen on kuva Sibeliuksen pianomusiikista jälleen uusi. Esimerkiksi painamattomat käsikirjoitusnuotit tämän äänitteen raidoista 1-2, 15-19 ja 21-23 ovat peräisin tuosta lahjoituksesta.

Sibelius nähtävästi arvosti niitä pianistisia ratkaisuja, jotka hän oli tehnyt noin 25-vuotiaana *Menuetissa B-duuri* (1891-92), koska hän muutti niitä melko vähän kappaleen lopullisessa versiossa (joka sisältyy Adolf Paulin näytelmään kirjoitettuun orkesterimusiikkiin *Kuningas Kristian II* op. 27 ja teoksen alkuperäissovitukseen pianolle) vuodelta 1898. Viehkeän tanssillinen pääteema säilyi muuttumattomana. Sen nousevalle seksti-intervallilla on perinteitä Sibeliuksen varhaisimmassa tematiikassa 1880-luvulta, vrt. kappaleeseen *Andante grazioso* viululle ja pianolle JS 35 (1884-85). Menuetin ensimmäisessä pianoversiossa on romanttisesti haaveellinen trio, joka mahdollisesti vaimentaa barokkipastissin leiman – se löytyi vielä vuodelta 1894 peräisin olevasta orkesteriversiosta, muttei enää vuoden 1898 menuettiversioista.

[*Valssista*] *Des-duuri* (1891-93) löytyy kevyitä, helmeileviä *Des-duuri*-asteikkoja, jotka ovat tyyllisesti diametrisesti vastakkaisia *Kulervon* (1891-92) raskaaseen, eeppiseen tyyliin

nähdessä. Samoin kuin elämänmyönteinen *Valse. Å Betsy Lerche* JS 1 (1889) on *Des-duuri-valssi* saanut innoituksensa monitaiteista wienerivalssista. Lopputaite on luonnosteltu vain melodialle ja bassolle, mutta olen rekonstruoinut oikean käden arpeggiot tahdeissa 97-99 olevan Sibeliuksen selvän puhtaaksikirjoituksen mukaan ja vasemman käden soitusaestyksen täysin puhtaaksikirjoitettujen tahtien 121-123 mallin mukaisesti. Valssin muut taitteet ovat täydellisesti kirjoitettuja.

Kuusi impromptua op. 5 (1893) on kokonaisuudessaan arvokas pianistinen vastine *Kulervolle* op. 7. ”Yksi hänen viehättävimmistä pianokappaleiden kokoelmistaan”, on Sibelius-kirjailija Guy Rickardsin arvio. Nykyään on vain harvoja suomalaispianisteja, joilla ei ole viidettä impromptua ohjelmistossaan. Sitä soiteetaan todennäköisesti enemmän kuin viittä muuta yhteensä.

Impromptulla g-molli op. 5 nro 1 on tunnetusti melodisia esikuvia *Pianokvinteton g-molli* JS 159 (1890) finaalisissa, mutta myös vielä varhaisemmassa teoksessa, nimittäin *Pianotriossa a-molli ”Hafträsk”* JS 207 (1886), jonka finaali on toiminut mallina kvinteton finaalin monille ratkaisuille (ks. nuottiesimerkki nro 1-2). *Impromptu* op. 5 nro 1 on kuitenkin saanut osakseen tulkintatradition, joka suosii hitaampia tempoja, poiketen edellä mainituista finaali-osista.

Impromptun g-molli op. 5 nro 2 tematiikka näyttää myös perineen ominaisuutensa pianokvinteton finaalista, mikä on usein unohdettu (ks. nuottiesimerkki nro 3). Itäkarjalaiseen tyyliin profiloitua kansantanssi-idiomia tukee ryt-

minen kaava, yksi Sibeliuksen suosikkisynkoopeista: lyhyt-hidas-lyhyt nuottiarvo nopeassa tempossa (ks. nuotiesimerkki nro 4). Doorissa tonaliteetissa on tässä tapauksessa kuitenkin kiistämättömän suomalaista tyyliä.

Impromptu a-molli op. 5 nro 3 on sotaisa marssi, ja se yhdistyy siksi jossain määrin *Kullervon* sotatunnelmiin. Kappaleesta on olemassa tulkintatraditioita sekä neljällä iskulla tahtia kohden että alla breve -pulsissa, joista viimeksi mainittu on säveltäjän merkitsemä. Pääteeman daktyyliavaus sisältää melodisen käännöksen per diminutionen *Impromptusta* op. 5 nro 5, mutta lähes samankaltaista daktyylytematiikkaa löytyy myös *Kullervon sotaanlähtö* -osasta.

Impromptussa e-molli op. 5 nro 4 lienee sävelkulkuja ikivanhasta runonlaulannasta, mutta tässä tapauksessa löytyy myös omaleimainen venäläistyyppinen fraasin lopetus. Suomalais-karjalaista profiilia näytetään kuitenkin korostettavan sekä aiolisesti alennetulla johtosävelellä että kaihoisasti laulavilla doorisilla seksteillä.

Impromptu b-molli op. 5 nro 5 on kokoelman kimmeltävä helmi. Mikä antaa tälle kappaleelle sen viehätysvoimansa? Asteikkojakoissa näyttäisi olevan jugendestetiikan huolellisuutta säännönmukaisten koristelumallien kera. *Impromptun* musiikilla on alkuperänsä Sibeliuksen J.L. Runebergin tekstiin säveltämässä melodraamassa *Svartsjukans nätter* JS 125, joka sai ensi-esityksensä Helsingissä Runebergin päivänä 5.2.1893.

Impromptu E-duuri op. 5 nro 6 on myös peräisin teoksesta *Svartsjukans nätter*. Tämä ko-

rostuu vielä enemmän viidennen ja kuudennen impromptun yhteen liittävässä jousiorkesterisovituksessa, jossa E-duuri-impromptulla on trion rooli. Orkesteriversion tulkintatraditio on nostanut tempon E-duuri-jaksossa nopeaksi valssiiksi, kun taas pianolla toisinaan kappale esitetään verrattomasti rauhallisemmassa tempossa. Pianokappalehan ei ole ohjelmallinen, mutta samalla musiikilla melodraamassa on teksti, jonka ei pitäisi assosioitua nopeaan valssiin: ”Jos joskus seisoi, usvan harsoissa, Kun kevään aamu syleillyt on kunnaan...” (suom. Tarmo Manelius; ks. nuotiesimerkki nro 5).

Karelia-musiikki koostui kantaesityksessään Helsingissä 13.11.1893 alkusoitosta ja kahdeksasta kuvaelmasta, jotka olivat varustetut Karjalan historian tärkeillä vuosiluvuilla. Tästä moninaisuudesta seurasi myöhemmin *Karelia-alkusoitto* op. 10, sekä *Karelia-sarja* orkesterille op. 11, joka oli valikoitu kuvaelmista III-V. Orkesterisarjasta Sibelius sovitti pianolle kaksi ensimmäistä numeroa, *Intermezzon* ja *Balladin*, muttei valitettavasti sen suosittua kolmatta numeroa *Alla marciaa*. Nämä ovat Sibeliuksen kaksi ensimmäistä opusnumeroitua alkuperäissovಿತusta pianolle, mutta hän oli jo vuonna 1886 sovittanut pianolle teoksensa *Molto moderato* – *Scherzo* jousikvartetille JS 134 (1885) kahtena versiona eri trio-jaksoilla.

Monet tuntevat *Intermezzon* melodiat ilman tietoa siitä historiallisesta kuvaelmasta, jota musiikki säesti: Paikkana on Käkisalmi (vuosi 1333, jolloin se oli Venäjän Itä-Karjalaa), ja liettualainen ruhtinas Narimont istuu hevosensa selässä ja antaa alamaisten kulkea ohi rekineen

jonossa maksaakseen veroa eläinrahkojen muodossa. Miten esimerkiksi suopeaa veronmaksu-musiikkia! Pianosoitus voisi toimia vaativana etydinä vasemmalle kädelle, harjoituksen koh-teena katkeamattomat 16-osakuviot ja tre-molot.

Balladissa (alun perin kuvaelma IV, vuosi 1446) on trubaduuuri, joka laulaa ikivanhan bal-ladin. Kuulijana on Kaarle Knuutinpoina Bonde, joka sittemmin oli Ruotsi-Suomen kuninkaana vuosina 1448-57, 1464-65 ja 1467-70. Tässä vaiheessa hänellä oli alueen kuvernöörin ominai-suudessa hovi Viipurin linnassa. Itse ”balladi-laulu” esitellään vasta lopussa. Kokonaisuus on vaihteleva kuten *Sonaatin* op. 12 hidas osa: ko-ristelemattomat soinnulliset fraasit vuorottelevat pianistisesti kiitollisten murrettujen kolmi-sointuryöpyjen kanssa.

Sonaatti F-duuri op. 12 (1893) on yksi kes-keisistä kalevalaisromanttisista teoksista ja tähän asti jostain käsittämättömästä syystä ehkä eniten laiminlyöty. On totuttu tarkastelemaan puutteellista pianistin-idiomaattista tekstuuria, selitys, joka ei oikein vakuuta. Esimerkiksi ääriosien monipuolisia tremoloryhmittymiä voi-daan pitää vähintään yhtä lailla taidokkuutta vaativina kuin vastaavia Beethovenin ”*pateet-tisen*” *sonaatin* ensimmäisessä osassa. Sibelius kirjoitti monia sonaatinosia jo 1880-luvun lo-pulla, mm. pelkästään Berliinissä neljä eri sonaattiallegro-luonnosta pianolle JS 179b-e (1889-90). *F-duuri-sonaatti* pianolle (1893) toimii päätöksensä hänen nuoruusvuosiensa n. 40 pianokappaleelle samalla tavoin kuin suuri *Sonaatti F-duuri* viululle ja pianolle JS 178

(1889) oli toiminut päätepiteenä 1880-luvun n. 30 viulu-pianokappaleelle.

Ensimmäinen osa, *Allegro molto*, on valettu sonaattimuodon sääntöjen mukaisesti. Pää-teema on sukua laskevalle, myrskyisälle tee-malle osassa *Kullervo ja hänen sisarensa*. Tämän-tyyppistä korkeasta sävelestä alaspäin suuntaa-vaa teemaa Sibelius käytti jo n. 1886-87, esim. [*Scherzinossa*] viululle ja pianolle F-duuri JS 78 (ks. nuottiesimerkki nro 6). Rytmitsesti pirteän sivuteeman C-duurissa Sibelius päätti toistaa ker-tausosassa f-mollissa. Marc Vignal on uudessa Sibelius-elämäkerrassaan kiinnittänyt huomiota, että ensimmäisen osan pääteema saa kaksinker-taisen uudelleenesittelyn kertausjakson alussa, jolloin välissä oleva modulaatiotapahtuma luo jännitettä.

Hidas osa, *Andantino*, perustuu hylättyyn mieskuorofragmenttiin *Heitä, koski, kuuhu-minen* JS 94. Tämä *Kalevalan* runo jatkaa siitä, johon *Venematka*-runo jäi: Lemminkäinen on nyt liittynyt Väinämöisen ja Ilmarisen seuraan, ja venematka jatkuu koskessa, jolloin hän kau-histuneena pyytää kosken tytärtä lopettamaan kuohujen syöksemisen. Itse sävelkielessä voi ku-vitella aistivansa *Kalevala*-eepoksen myyttisen satumaailman tunnelman, vaikka sonaatti ei ole lainkaan ohjelmallinen. *Andantino* on muodol-taan eräänlainen laajennettu triollinen lied-muoto, A-B-A'-B'-A, jossa ensimmäinen ja vii-meinen A-osa soivat intiimin lyyrisesti kuten mieskuorohymni. Osasta löytyy runonlaulun ja suomalaisen kansanmusiikin ominaispiirteitä, esim. daktyyleja ja toistettuja, tasamittaisia sä-veliä sisältäviä fraasinloppuja. B-osa on pianis-

tisesti tyylielty *Presto*-osa, joka on yllättävän lähellä alkuperäistä malliaan, tässä tapauksessa perinteistä kanteleensoittoa.

Finaalissa, *Vivacissimo*, ovat pääjakson iloitset, tanssilliset rytmit vastakohtana sivujakson leveästi laulaville melodioille (hääromantiikkaa karjalaisittain?), ensin esitettynä B-duurissa, mutta sitten toistettuna toonikan F-duurissa, juuri ennen virtuosista loppucoda. Tämä antaa osan suurmuodolle tietynlaisen sonaattirondon leiman. Ensimmäisen osan tapaan sävellajit profiloituvat pitkälle ulottuvien, perspektiiviä luovien urkupisteiden kautta.

Metsänhaltija op. 15 (1894-95) on yksi Sibeliuksen merkittävimmistä 1890-luvulla tekemistä balladinomaisista teoksista. *Metsänhaltija* oli todennäköisesti työn alla jo Sibeliuksen Bayreuthin-matkan aikana kesällä 1894. Orkesteripartituurin käsikirjoituksessa on merkintöjä, jotka ovat tarkoitettu pianosovitukseen (1895), joka koostuu orkesteriversion vain neljänestä ja viimeisestä jaksosta. Tällä ”balladin” riipaisella lopulla cis-mollissa on rytmisesti arvokkaan hautajaismusiikin luonne (ks. nuottiesimerkki nro 7). Pianoversion toisella puoliskolla on oikeassa kädessä keskeytymättömiä, vaihtelevia trioliyhdistelmiä muistuttaen Chopinin etydiä op. 10 nro 10.

Allegretto F-duuri JS 23 (1895-96) on lyhyen menuetti, joka edustaa tyyllillisesti eräänlaista haaveellista uusrokokoita. Subdominanttisävellaji B-duurissa oleva trio ei mainittavasti muuta tunnelmaa. Mutta oliko tämän musiikin tarkoitus olla osa jotain suurempaa työtä? Kronologisesti *Lemminkäis*-opus on lähellä,

mutta *Allegretosta* tuskin löytyy mitään kalevalaisromantiikkaa. Tyyllillisesti lähellä on sen sijaan *Danse pastorale* pianolle op. 34 nro 7 (1916).

Caprizziolla b-molli on tarkka päiväys 18/26/895. Sibelius sävelsi kappaleen luultavasti Vaaniassa lähellä Lahtea, jossa perhe vietti kesän 1895. Aino Sibelius kirjoitti kirjeen sisarelleen Ellille, jossa mm. kerrotaan, että Sibelius ”soitti kammarissa”. Kirjeen päiväys on 25.8.1895, *Caprizzion* päiväystä edeltänyt päivä. Walter von Konow on kertonut, kuinka Sibelius oli herkkä erilaisille tuoksuaistimuksille. Kerrotaan tarinaa, jossa järvenrannalla (Vaaniassa?) kuivattavaksi levitetyn mären hampun ja pellavan kirpeä tuoksu sai Sibeliuksen improvisoimaan groteskin capriccion. Kuvaus sopisi tämän kappaleen luonteeseen, vaikka olettamukselta puuttuikin dokumentaarinen tuki. Kaksi sivua ovat epäselviä, mutta kokonaisuudessaan luonnosteltuja. Vaikka loppusointu näyttäisi lopettavan kappaleen, on epäselvää, josko kappaleelle oli suunnitteilla jatkoa.

Kappaleessa *Lento E-duuri* JS 119 (1896-97) on levollisia, pitkälle ulottuvia fraaseja 6/4-tahtilajissa, jotka ennakoivat vastaavia fraaseja *Andantinossa* F-duuri op. 24 nro 7 (1898). ABA'-muotoisen kappaleen B-osa on kiihtynyt, tonaalisesti epävakaa *Più vivo*, joka lopulta huipentuu *fortissimo*-purkaukseen F-duurissa. A-osa laajentuneena esittelee uudelleen pääsävellajin raskaasti aksentoidulla soinnulla *crescendossa* kohti *fortissimoa*. Samantapainen sointuryhmä on vaskisektion esittämänä *Serenade*-osassa teoksessa *Kuningas Kristian II* op. 27 (1898).

Allegretto g-molli JS 225 löytyy sekä Kari Kilpeläisen (1991) että Fabian Dahlströmin (2003) Sibeliuksen teosluetteloiosta hakuväitteensä selvällä päiväyksellä 18 19/XII 97. Kappaleen kevyen sujuvassa tahtilajissa 2/4 on jotain men-
delssohnmaista. Kolmiosainen muoto lieenee lied-
muoto ilman trioa. Onko tämä mahdollisesti
pikemminkin souvenir- tai muistokappale kuin
ehdokas kokoelmaan op. 24? Monet uudet kir-
jekokoelmajulkaisut eivät nekään valota päivä-
määrää.

[*Caprice*, op. 24 nro 3], 1. versio (1898) on
täydellinen luonnos, jolta tosin puuttuu otsikko,
tempomerkintä ja opusnumero. ABC-muodos-
taan huolimatta se selvästikin on lopetettu tupla-
viivaan. Jaksot B ja C löydetään sitten *Capricen*
op. 24 nro 3 (1898) toisesta ja lopullisesta ver-
sioista, jossa niitä käytetään muokattuna suu-
relta osin kolmiosaisessa muotorakenteessa
ABCA'B'. Ensimmäisen version sävellaji h-molli
on vaihtunut lopullisessa versiossa e-molliksi, ja
tällä tavoin C-osa soi ensimmäisessä versiossa
valoisin lyyrisesti, kvintin korkeammalta kuin
lopullisessa versiossa.

Andantinon F-duuri op. 24 nro 7 (1899)
ensimmäinen versio ei ole erityisen tunnettu,
vaikka se ilmestyi painettuna jo sävellysvuonna
1899. Sibeliushan teki vielä samana vuonna
tunnetun tarkastetun version. Molemmissa ver-
sioissa on laajasti kaartuvia fraaseja 9/4-tahti-
lajissa, jotka ovat sukua mm. samankaltaisille
fraaseille 9/4-tahtilajissa teoksen *Kuningas
Kristian II* op. 27 *Serenade*-osassa, ei vähiten
verrattuna *Andantinon* pääteeman rytmiseen
profiiliin. Mutta *Andantinon* ensimmäisessä

versiossa on monumentaalisia hemiolia, jotka
on eliminoitu toisessa versiossa.

Menuetossa B-duuri (1898-1900) musiikki
liikkuu jäntevinä neljäsosina pääteemassa ole-
van nousevan kvartin kera, ja trio jatkuu mono-
temaattisesti mollissa. Tämä on todennäköisesti
uusi menuettiyritys teokseen *Kuningas Kristian
II*. Olettamukselta puuttuu dokumentaarin
tuki, mutta sävellaji, tyyli ja ajankohta antavat
tämän assosiaation.

Marche triste JS 124 (1899) viittaa otsik-
konsa puolesta siihen repivään ja (vuodesta 1898
asti) ajankohtaiseen keskusteluun siitä, jonka me
Suomessa näimme olevan uusi, laitton asevelvolli-
suuslaki. Venäjän keisari Nikolai II vahvisti lain
protesteista huolimatta vuonna 1901. Myös Sibe-
liuksen mieskuorolaulu *Veljeni vieraillla mailla*
JS 217 (1904) koskettaa samaa problema-
tiikkaa. *Marche tristen* mittava ABA-muoto olisi
sopinut kokoelmaan op. 24, mutta kappaleesta
oli kaikista huolimatta luovuttu. Mutta miksi?
Sensuurinko vuoksi? Sibelius yliviivasi idyllisen
E-duuri-trion ja siirsi sen sitten muokattuna kap-
paleeseen *Andantino* op. 24 nro 7.

Kappaleessa [*Allegro*] *g-molli* (1899-1903)
on kiihkeää mollidramatiikkaa, jonka rytmimo-
tiivi on osittain sukua vastaavalle motiiville
orkesteriteoksessa *Satu* op. 9. Kappale alkaa
täydellä B-duuri-kadenssilla, ja sibeliaanisen
seksitsoinnun hienovaraisen käytön ansiosta
musiikki tasapainoilee B-duurin ja g-mollin vä-
lillä hieman samoin kuin mieskuorokappaleessa
Sortunut ääni op. 18 nro 1.

Sibelius sävelsi kappaleen *Kavaljeeri* (*Ka-
valjerin*) JS 109 vuoden 1900 lopulla Berliinissä

perheen suuren Saksaan ja Italiaan vuonna 1900-01 suuntautuneen matkan yhteydessä. Joulua vietettiin yhdessä Adolf Paulin perheen kanssa, ja silloin muisteltiin varmastikin Sibeliusen ja Paulin yhteisiä opiskeluvuolia Helsingissä 1886-89 ja Berliinissä 1889-90. Sibelius ja Paul olivat sitä paitsi tavanneet toisiaan Berliinissä lähes vuosittain koko 1890-luvun ajan. *Kavaljeeri* voisi viitata johonkin näistä iloisista muistikuvista. Kappale on ylevä marssi diatonisessa E-duurissa, lukuun ottamatta vain viittä emollissa menevää tahtia toisen jakson alussa.

© Folke Gräsbeck 2006

Folke Gräsbeck on esittänyt yli 250 Jean Sibeliusen n. 550 sävellyksistä, monet niistä useana versiona (pl. fragmentit), ja yli 85 kappaletta kantaesityksinä. Hänen saamistaan tunnustuksista mainittakoon UK Sibelius Society:n myöntämä nimitys ”Artist of the Year 1999”. Folke Gräsbeck opiskeli pianonsoittoa Turun Konservatoriossa 1962-74 Tarmo Huovisen johdolla ja hän voitti ensimmäisen palkinnon Maj Lind-kilpailussa 1973. Hän on myös tehnyt monia opintomatkoja Lontooseen, missä hän oli Arthur Schnabelin oppilaan, Maria Curcio-Diamondin yksityisoppilaana. Sibelius-Akatemiassa hänen opettajanaan oli professori Erik T. Tawaststjerna ja hän sai musiikin maisterin arvon 1997. Vuodesta 1985 Gräsbeck on toiminut Sibelius-Akatemian vakituksena säestäjä-lehtorina. Hän on esittänyt yli 30 kertaa Šostakovitšin ensimmäisen pianokonsertton, mm. Filharmonian salissa Pietarissa sekä Minskissä. Gräsbeck esitti Šosta-

kovitšin 24 *preludia ja fuugaa* ensi kertaa kokonaisuudessaan Suomessa vuonna 1987. Hän on myös esittänyt myös mm. Šostakovitšin kaksi pianokonserttoa, 24 *preludia* op. 34, *Sarjan* op. 6 ja *Concertinon* op. 94 kahdelle pianolle, viulu-, alttoviulu- ja sellosonaatin, kaksi pianotrioja ja pianokvinteton sekä *Blok-laulut*. Kaikkiaan Gräsbeck on esittänyt n. 30 pianokonserttoa ja hänellä on ollut soolo-, kamarimusiikkija lied-esiintymisiä mm. Yhdysvalloissa, Egyptissä, Israelissa, Yhdistyneissä arabiemiirikunnissa, Botswanassa, Zimbabwessa, Meksikossa ja useissa Euroopan maissa.



JEAN SIBELIUS, c. 1900

Jean Sibelius erzählte Otto Andersson, seine erste Klavierkomposition sei ein Klavierstück mit dem Titel *Ökenscen* (*Wüstenei*) gewesen, das er für ein Kindertheater komponiert habe; häufiger noch wird in der Sibelius-Literatur seine Improvisation *Faster Evelinas liv i toner* (*Tante Evelinas Leben mit der Musik*) erwähnt – leider aber sind beide Werke verloren. 1982 machte die Familie Sibelius der Universität Helsinki eine bedeutende Manuskriptschenkung, nach deren Katalogisierung sich Sibelius' Klaviermusik erneut in neuem Licht darstellte. Die Stücke 1-2, 15-19 und 21-23 auf dieser CD entstammen diesen unveröffentlichten Manuskripten.

Sibelius war wahrscheinlich sehr zufrieden mit den pianistischen Lösungen, die er im Alter von 25 Jahren für sein *Menuett B-Dur* (1891/92) gefunden hatte; für die Letztfassung, die in die Bühnenmusik zu Adolf Pauls *König Kristian II.* op. 27 (1898; sowohl für Orchester wie auch in der Klavierbearbeitung des Komponisten) einging, sah er nur geringfügige Änderungen vor. Das anmutig-tänzerische Hauptthema blieb unverändert; die dort verwendete aufsteigende Sexte geht zurück auf Sibelius' früheste Themenentwürfe aus den beginnenden 1880er Jahren – erwähnt sei etwa das *Andante grazioso* für Violine und Klavier JS 35. Die erste Klavierfassung des Menuetts enthält ein romantisches, träumerisches Trio, das ein wenig den Eindruck eines strengen Barock-Pasticcios beeinträchtigt – es findet sich daneben in einer Orchesterfassung des Stücks aus dem Jahr 1894, nicht aber in jenen aus dem Jahr 1898.

Der *[Walzer] Des-Dur* (1891-93) enthält lichte, funkelnde Des-Dur-Skalen, die in stilistischer Hinsicht einen vollkommenen Gegensatz zu dem schweren, epischen Stil von *Kullervo* op. 7 (1891/92) darstellen. Wie die lebensfrohe *Valse. À Betsy Lerche* JS 1 (1889), ist der *[Walzer] Des-Dur* dem Vorbild eines mehrteiligen Wiener Walzers nachgebildet. Der Schlußteil liegt nur als Entwurf mit skizzierter Melodie und Baßlinie vor, doch ich habe die Arpeggien der rechten Hand gemäß dem Muster der eindeutig notierten Takte 97-99 und die Begleitung in der linken Hand gemäß den ausnotierten Takten 121-123 rekonstruiert. Die anderen Teile des Walzers sind vollständig.

Als Ganzes gesehen, bilden die *Sechs Impromptus* op. 5 (1893) ein würdiges pianistisches Pendant zu *Kullervo*. „Eine seiner zauberhaftesten Sammlungen von Klavierstücken“, lautete das Urteil von Guy Rickards. Es gibt kaum einen finnischen Konzertpianisten, der nicht das fünfte *Impromptu* in seinem Repertoire hätte; es wird weit häufiger gespielt als alle anderen zusammen.

Das *Impromptu g-moll* op. 5 Nr. 1 hat melodische Vorläufer nicht nur im Finale des *Klavierquintetts g-moll* JS 159 (1890), sondern auch in einem früheren Werk, dem *Klaviertrio a-moll*, „*Hafräsk*“, JS 207 (1886), dessen Finale viele derjenigen Lösungen anregte, die in dem Finale des Quintetts Verwendung fanden (vgl. Musikbeispiele Nr. 1 & Nr. 2). Die Interpretationstradition aber hat im Falle des *Impromptus* ein Tempo favorisiert, das weit langsamer ist als in den erwähnten Finali.

Das *Impromptu g-moll* op. 5 Nr. 2 verwendet ebenfalls thematisches Material aus dem Finale des *Klavierquintetts* JS 159 (1890) (ein Umstand, der oft übersehen wird – vgl. Musikbeispiel Nr. 3). Der tänzerische Charakter ostkarelischer Provenienz wird von einem rhythmischen Muster gestützt, das eine von Sibelius' Lieblings-synkopierungen enthält: kurz-lang-kurz (vgl. Musikbeispiel Nr. 4). Der dorische Modus hat in diesem Kontext freilich ein unmißverständlich finnisches Profil.

Das *Impromptu a-moll* op. 5 Nr. 3 ist ein kriegerischer Marsch, der daher mitunter an die entsprechenden Stimmungen in *Kullervo* erinnert. Das Stück ist sowohl als 4/4-Takt wie als *Alla breve* (Halbe als Grundsschlag) gedeutet worden, wobei letztere Auffassung mit der Vorgabe des Komponisten übereinstimmt. Der daktylische Beginn des Hauptthemas enthält eine melodische Keimzelle aus dem fünften *Impromptu*, doch findet sich ein fast identisches daktylisches Thema im vierten Satz von *Kullervo* (*Kullervo zieht in den Kampf*).

Vom *Impromptu e-moll* op. 5 Nr. 4 heißt es, es enthalte Elemente des alten Runengesangs, aber ebenso gibt es Phrasenenden von spezifisch russischem Charakter. Das finnisch-karelische Profil scheint indes durch einen äolisch erniedrigten Leitton und sehnsuchtsvoll singende dorische Sexten geschärft zu sein.

Das *Impromptu b-moll* op. 5. Nr. 5 ist das leuchtende Juwel der Sammlung. Was verleiht diesem Stück seinen besonderen Zauber? Die Tonleiterpassagen scheinen Indiz für die gründliche Anwendung von Verzierungstechniken des

Jugendstils. Das musikalische Material ist zu großen Teilen abgeleitet aus Sibelius' *Melodram ur „Svartsjukans nätter“* (Melodram aus „Nächte der Eifersucht“) JS 125 auf einen Text von J. L. Runeberg, das am 5. Februar (Runeberg-Tag) 1893 uraufgeführt wurde.

Das *Impromptu E-Dur* op. 5 Nr. 6 stammt ebenfalls aus *Svartsjukans nätter*. Dies wird noch deutlicher in der Bearbeitung für Streichorchester, die das fünfte und das sechste *Impromptu* verbindet, indem sie dem E-Dur-Stück die Funktion eines Trios zuweist. Die Aufführungstradition hat das Orchesterstück in einen schnellen Walzer verwandelt, die Klavierfassung aber präsentiert das Stück in würdevollerem, ruhigem Tempo. Das Klavierstück hat kein Programm, sein Pendant im Melodrama weist freilich nicht unbedingt auf einen schnellen Walzer: „Hast du einst in Nebelschleiern auf des Berges Spitze gestanden, umarmt von einem Frühlingsmorgen ...“ (vgl. Musikbeispiel 5).

Bei ihrer Uraufführung am 13. November 1893 in Helsinki bestand die Musik zu *Karelia* aus einer Ouvertüre und acht Tableaus, die mit wichtigen Jahren in der Geschichte der Provinz Karelia verknüpft waren. Aus dieser großen und mannigfaltigen Partitur hat der Komponist später für den Konzertgebrauch die *Karelia-Ouvertüre* op. 10 sowie die *Karelia-Suite* op. 11 für Orchester ausgewählt, deren letztere Musik aus den dritten, vierten und fünften Tableaus enthält. Sibelius hat die ersten beiden Sätze der *Karelia-Suite* – *Intermezzo* und *Ballade* – für Klavier arrangiert, leider aber nicht den sehr beliebten Schlußsatz, *Alla marcia*. Es handelt

sich hierbei um die ersten Klaviertranskriptionen mit Opuszahlen, wenngleich er zuvor zwei verschiedene Klavierfassungen (mit unterschiedlichen Trios) seines *Molto moderato – Scherzo* für Streichquartett JS 134 angefertigt hatte.

Viele Menschen erkennen die Melodien des *Intermezzos*, ohne das Sujet des historischen Tableaus, für das es entstanden ist, zu kennen. Man schreibt das Jahr 1333, wir befinden uns in dem damals russisch-ostkarelistischen Käkisalmin. Der litauische Prinz Narimont sitzt zu Pferde, während seine Untertanen an ihm vorbeiziehen, um ihre Steuern in Form von Tierhäuten zu bezahlen. Was für eine heitere, aufgeräumte Begleitmusik zur Begleichung der Steuer-schuld! Die Klavierfassung könnte als eine fortgeschrittene Etüde für die linke Hand taugen, die sich auf unablässige Sechzehntelfiguren und Tremoli konzentriert.

In der *Ballade*, die aus dem im Jahr 1446 angesiedelten Tableau IV stammt, singt ein Troubadour eine alte Weise. Ihm hört Karl Knutsson Bonde zu, der spätere König von Schweden und Finnland (1448-57, 1464-65 und 1467-70). Zu dieser Zeit hielt er als Provinzgouverneur Hof auf der Burg Viipuri (Wyborg). Die eigentliche Ballade erklingt erst am Ende des Satzes. In seiner Gesamtheit ist das Stück so abwechslungsreich wie der langsame Satz der *Klaversonate* op. 12: unverzierte Akkordphrasen wechseln mit spieltechnisch dankbaren Dreiklangsbrechungen ab.

Die *Klaversonate F-Dur* op. 12 (1893) ist ein bedeutendes Werk aus dem Umfeld der *Kalevala*-Romantik – und bislang unerklärlicherweise eines der am meisten vernachlässigten. Üblicher-

weise rügt man die unpianistische Satztechnik – eine Erklärung, die nicht zu überzeugen vermag. Die mannigfaltigen Tremolofiguren in den Aufensätzen beispielsweise erscheinen technisch mindestens ebenso avanciert wie die entsprechenden Mittel im ersten Satz von Beethovens *Sonate „Pathétique“*. Bereits Ende der 1880er Jahre hatte Sibelius viele Sonatensätze komponiert, darunter allein vier verschiedene Sonatenallegro-Entwürfe aus seiner Berliner Zeit, JS 179b-e, (1889/90). Die *Klaviersonate F-Dur* stellt den Höhepunkt von Sibelius' rund 40 Klavierstücken aus der Jugendzeit dar, so wie die rund 30 Stücke für Violine und Klavier aus den 1880ern in der *Sonate F-Dur für Violine und Klavier* JS 178 (1889) gipfeln.

Der erste Satz, *Allegro molto*, folgt den Regeln der Sonatenhauptsatzform. Das Hauptthema ist einem stürmischen, absteigenden Gedanken aus dem dritten Satz von *Kullervo* verwandt (*Kullervo und seine Schwester*). Sibelius hatte diesen Thementyp – Abstieg von einem Spitzenton (in diesem Fall dem Grundton) – bereits 1887/87 verwendet, u.a. in dem [*Scherzino*] für *Violine und Klavier F-Dur* JS 78 (vgl. Musikbeispiel 6). In der Reprise hat sich Sibelius für ein rhythmisch pikantes Nebenthema in f-moll (ursprünglich C-Dur) entschieden. In seiner unlängst erschienen Sibelius-Biographie hat Marc Vignal darauf hingewiesen, daß das Hauptthema des ersten Satzes zu Beginn der Reprise zweimal aufgegriffen wird; dadurch erzeugt der modulierende Mittelteil größere Spannung.

Der langsame Satz, *Andantino*, basiert auf einem Fragment für Männerchor, *Heitä, koski*,

kuohuminen JS 94 (*Stromschnellen, laßt euer Wüten*). Dieser *Kalevala*-Text setzt die in dem Choralied *Venematka* (*Die Kahnfahrt*) begonnene Reise fort: Lemminkäinen hat sich nun mit Väinämöinen und Ilmarinen zusammengetan; sie gelangen an Stromschnellen, deren Tochter von dem erschrockenen Lemminkäinen ermahnt wird, nicht mehr zu schäumen. Oft wird behauptet, die mythisch-märchenhafte Atmosphäre des *Kalevala* habe ihre Spuren im musikalischen Stil hinterlassen, doch es gibt keinerlei Programm zu dieser Sonate. In formaler Hinsicht handelt es sich beim *Andantino* um eine Art erweiterte Liedform mit Trio (A-B-A'-B'-A); die äußeren A-Teile klingen intim und lyrisch, wie ein Choral für Männerchor. Hier finden sich Elemente des Runengesangs und der finnischen Volksmusik, z.B. daktylische Rhythmen und Phrasenenden mit Tonwiederholungen von gleicher Dauer. Der B-Teil ist ein pianistisch stilisiertes *Presto* von überraschender Nähe zu seinem Muster – dem traditionellen Kantele-Spiel.

Im Finale, *Vivacissimo*, treffen die lebhaften Tanzrhythmen des Hauptteils auf breite, kanteleartige Melodien in den Seitenepisoden (Hochzeitsromantik mit karelischem Anflug?) – diese zuerst in B-Dur, dann aber, kurz vor der virtuosens Coda, in der Tonika F-Dur. Das verleiht dem Satz formalen Reichtum und den Charakter eines Sonatenrondos. Wie im ersten Satz betont Sibelius die Tonarten mittels lang gehaltener Orgelpunkte, die für eine Erweiterung der Perspektive sorgen.

Skogsrået (*Die Waldnymphe*) op. 15 (1894/95) ist eine der bemerkenswertesten Balladen-Kom-

positionen, die Sibelius in den 1890er Jahren geschrieben hat; vermutlich hat Sibelius vor seiner Bayreuth-Reise im Sommer 1894 mit der Komposition begonnen. Das Orchestermanuskript enthält Eintragungen, die für das Klavierarrangement (1895) gedacht sind, welches nur aus dem vierten (mithin dem letzten) Teil der Orchesterfassung besteht. Der qualvolle cis-moll-Schluß dieser „Ballade“ nimmt den Charakter einer rhythmisch gewichtigen Trauermusik an (vgl. Musikbeispiel 7). Die zweite Hälfte der Klavierfassung versieht – ähnlich wie Chopins *Étude* op. 10 Nr. 10 – die rechte mit Triolengruppen.

Das *Allegretto F-Dur* JS 23 (1895/96) ist ein lyrisches Menuett in einer Art verträumtem Neorokoko-Stil. Das Trio in der Subdominante B-Dur bringt keinen wesentlichen Stimmungswechsel mit sich. Sollte dieses Stück ursprünglich als Teil eines größeren Werks konzipiert worden sein? Wenngleich das *Allegretto* in zeitlicher Nähe zur *Lemminkäinen-Suite* entstanden ist, kann man ihm wohl kaum eine Nähe zur *Kalevala*-Romantik nachsagen; eher ähnelt es der *Danse pastorale* für Klavier op. 34 Nr. 7 (1916).

Das *Capriccio b-moll* ist präzise datiert: 26. August 1895. Vermutlich hat Sibelius es in Vaania bei Lahti komponiert, wo er und seine Familie den Sommer 1895 verbrachten. In einem Brief an ihre Schwester Elli schrieb Aino Sibelius, daß Jean „in der Kammer spielt“. Der Brief trägt das Datum 25. August 1895, der Tag also vor der Fertigstellung des *Capriccio*.

Walter von Konow, ein Freund aus Sibelius' Kindheitstagen, hat berichtet, wie empfänglich Sibelius für alle Arten von Gerüche war. Über-

liefert ist, daß der scharfe Geruch feuchten Hanfs und Leins, die am Ufer eines Sees (bei Vaania?) zum Trocknen ausgebreitet waren, Sibelius zur Improvisation einer grotesken Caprice anregten. Die Beschreibung könnte auf das *Caprizio* zu treffen, doch gibt es für diese Annahme keinen Beweis. Zwei der Manuskriptseiten sind nur schwer zu entziffern, obschon sie vollständig ausgeführt sind. Selbst wenn der letzte Akkord wie ein definitiver Schlußpunkt erscheint, könnte es sein, daß eine Fortsetzung geplant war.

Das *Lento E-Dur* JS 119 (1896/97) enthält ruhige, weit ausgreifende Melodien im 6/4-Takt, die an ganz ähnliche Wendungen im *Andantino F-Dur* op. 24 Nr. 7 (1898) denken lassen. Es handelt sich um eine ABA'-Form, wobei der B-Teil ein bewegtes, tonal labiles *Più vivo* ist, das schließlich in einem Fortissimo-Ausbruch in F-Dur kulminiert (vgl. Musikbeispiel 8). Die Reprise des A-Teils führt die Haupttonart wieder ein; gewichtige, markante Akkorde steigern sich zu einem Fortissimo. Eine ähnliche Akkordsequenz enthält die *Serenade* aus der Musik zu *König Kristian II.* op. 27 (1898), wo sie von den Blechbläsern des Orchesters gespielt wird.

In den von Kari Kilpeläinen (1991) und Fabian Dahlström (2003) veröffentlichten Werkverzeichnissen trägt das *Allegretto g-moll* JS 225 den Titel „19. Dezember 1897“ – ein Datum, das auf dem Manuskript deutlich vermerkt ist. Der zwanglos fließende 2/4-Takt läßt an Mendelssohn denken; die dreiteilige Form könnte man als Liedform ohne Trio deuten. Eher als um einen abgelehnten Kandidaten für die Sammlung op. 24 handelt es sich um ein Souvenir. In der

veröffentlichten Sibelius-Korrespondenz findet sich eine Erklärung für das Datum.

Die erste Fassung der [*Caprice* op. 24 Nr. 3] (1898) ist ein vollständig ausgeführter Entwurf, wenngleich ihm Titel, Tempoangabe und Opuszahl fehlen. Es handelt sich um eine ABC-Form, die klar mit doppelten Taktstrichen schließt. Die Teile B und C finden sich auch in der zweiten, der Letztfassung aus demselben Jahr, sind aber dort einer prinzipiell dreiteiligen Form (ABCA'B') eingegliedert. Die Tonart der Erstfassung (h-moll) wurde in der Letztfassung zu e-moll verändert, weshalb der C-Teil in der Erstfassung anmutig und lyrisch klingt – und eine Quinte höher als in der Letztfassung.

Die Erstfassung des *Andantino F-Dur* op. 24 Nr. 7 (1899) ist kaum bekannt, obwohl sie bereits im Jahr ihrer Komposition gedruckt wurde; Ende 1899 legte Sibelius die bekannte, revidierte Fassung vor. Beide Fassungen weisen breit angelegte, majestätische Melodien im 9/4-Takt auf, vergleichbar etwa jenen der *Serenade* aus *König Kristian II.*, nicht zuletzt hinsichtlich der rhythmischen Beschaffenheit des Hauptthemas des *Andantinos*. Die Erstfassung des *Andantinos* enthält gewaltige Hemiolen, die in der späteren Fassung gestrichen wurden.

Das monothematische *Menuett B-Dur* (1898–1900) schreitet in schwingvollen Vierteln voran. Sein Hauptthema enthält eine aufsteigende Quarte; das Trio steht in Moll. Das *Menuett* könnte ursprünglich für *König Kristian II.* gedacht gewesen sein, wenngleich es keine Beweise für diese Annahme gibt – Tonart, Gattung und Entstehungszeit aber sprächen dafür.

Der Titel *Marche triste* JS 124 (1899) könnte sich auf die seit 1898 virulenten, schockierenden Auseinandersetzungen beziehen über das, was die Finnen als eine weitere unrechtmäßige Forderung empfanden, Nationaldienst abzuweisen. 1901 bestätigte der russische Zar Nikolaus II. das Gesetz trotz der Proteste. Sibelius' Chorlied *Veljeni vierailla mailla* (*Meine Brüder in fernen Landen*) JS 217 (1904) behandelt das gleiche Thema. Die breit angelegte ABA-Form der *Marche triste* hätte sie eigentlich zu einem geeigneten Kandidaten für Opus 24 gemacht, doch letztlich wurde sie nicht aufgenommen. Was können die Gründe dafür gewesen sein? Vielleicht spielten Bedenken wegen der Zensur eine Rolle? Das idyllische E-Dur-Trio hat Sibelius im *Andantino* op. 24 Nr. 7 in veränderter Gestalt wieder aufgegriffen.

Das dramatisch bewegte [*Allegro*] *g-moll* (1899-1903) teilt einige seiner rhythmischen Motive mit der Symphonischen Dichtung *En saga* op. 9. Das Stück beginnt mit einer großen B-Dur-Kadenz; dank des für Sibelius typischen Sextakkords hält die Musik die Balance zwischen B-Dur und g-moll auf fast dieselbe Weise wie in dem Männerchorlied *Sortunut ääni* (*Die gebrochene Stimme*) op. 18 Nr. 1 (1898).

Sibelius komponierte *Kavaljeren* (*Der Kavalier*) JS 109 Ende 1900 in Berlin, während jener Reise, die er 1900/01 mit seiner Familie nach Deutschland und Italien unternahm. Weihnachten feierte man bei Adolf Paul und seiner Familie, wo sicher zahlreiche Erinnerungen an die gemeinsame Studentenzeit in Helsinki (1886-89) und Berlin (1889/90) heraufbeschworen wurden.

Darüber hinaus hatten sich Sibelius und Paul in den 1890er Jahren fast jährlich in Berlin getroffen. Auch *Kavaljeren* mag auf eine gemeinsam geteilte Erinnerung anspielen. Der lebhafteste, diatonische Marsch steht durchweg in E-Dur – bis auf fünf e-moll-Takte-moll zu Beginn des zweiten Teils.

© Folke Gräsbeck 2006

Folke Gräsbeck hat mehr als 250 von Jean Sibelius' rund 550 Kompositionen (ohne die Fragmente) gespielt; 85 davon hat er uraufgeführt. 1999 wurde er von der United Kingdom Sibelius Society zum Künstler des Jahres ernannt. Folke Gräsbeck hat bei Tarmo Huovinen am Konservatorium Turku studiert (1962-74) und beim Maj-Lind-Wettbewerb 1973 den Ersten Preis gewonnen. Verschiedene Studienreisen führten ihn nach London, wo er als Privatschüler Unterricht bei der Schnabel-Schülerin Maria Curcio-Diamond nahm. Außerdem studierte er bei Erik T. Tawaststjerna an der Sibelius-Akademie in Helsinki; 1997 machte er seinen Magisterabschluß. Seit 1985 unterrichtet er an der Sibelius-Akademie. Er ist auch ein renommierter Interpret der Werke Dmitri Schostakowitschs, dessen *Erstes Klavierkonzert* er in den Philharmonien von St. Petersburg und Minsk gespielt hat. 1987 hat er als Erster Schostakowitschs 24 *Präludien und Fugen* op. 87 in Finnland zyklisch aufgeführt, außerdem gehören neben den Klavierkonzerten die 24 *Präludien* op. 24, die *Suite* op. 6, das *Concertino für zwei Klaviere* op. 94, die Violin-, Viola- und Cellosonaten, die Kla-

viertrios und das Klavierquintett sowie die *Alexander Blok-Lieder* zu seinem Repertoire. Er hat mehr als dreißig Klavierkonzerte gespielt und ist mit Recitals, Kammermusik und als Liedbegleiter in den USA, Ägypten, Israel, Botswana, Zimbabwe und Mexiko sowie in vielen europäischen Ländern aufgetreten. Von den zahlreichen Einspielungen, die er bei BIS vorgelegt hat, gehören viele zur laufenden Sibelius-Gesamtedition.

Jean Sibelius raconta à Otto Andersson que sa toute première composition fut un morceau pour piano intitulé *Ökenscen* [*Scène au désert*], composé pour un théâtre d'enfants. L'improvisation *La vie de tante Evelina en musique* est mieux connue grâce à la littérature sur Sibelius mais ces pièces n'ont pas survécu. En 1982, l'université d'Helsinki reçut une grosse donation de manuscrits de la famille Sibelius; après sa classification, il ressort une autre configuration de la musique pour piano de Sibelius. Les notes manuscrites non imprimées des pistes 1-2, 15-19 et 21-23 sur ce disque proviennent de cette donation par exemple.

Sibelius appréciait probablement les solutions pianistiques qu'il avait appliquées à l'âge de 25 ans dans son *Menuet en si bémol majeur* (1891-92) puisqu'il ne les ajusta qu'un petit peu dans la version finale de 1898; cette version fait partie de la musique de scène du *Roi Christian II* op. 27 d'Adolf Paul pour orchestre et de l'arrangement original pour piano. Le thème principal gracieusement dansant est gardé intégralement. Son intervalle de sixte ascendante remonte à la première thématique de Sibelius dans les années 1880, à comparer avec l'*Andante grazioso* pour violon et piano JS 35 (1884-85). La version initiale pour piano du menuet renferme un trio romantique rêveur qui finit par consumer l'impression de pastiche baroque strict – il se retrouve encore dans une version pour orchestre de 1894 mais pas dans les menuets de l'année 1898.

La [*Valse*] *en ré bémol majeur* (1891-93) présente ces légères gammes perlées de ré bémol

majeur, de style diamétralement opposé à la lourde expression épique de *Kullervo* (1891-92). Tout comme la positive *Valse*. À *Betsy Lerche* JS 1 (1889), la *Valse en ré bémol majeur* est conçue comme une valse viennoise en plusieurs sections. Puisque la dernière n'est esquissée que pour la mélodie et la basse, j'ai reconstruit, pour la main droite, des arpegges selon le modèle que Sibelius avait lisiblement noté pour les mesures 97-99 et, pour la main gauche, l'accompagnement d'accords d'après les mesures achevées 121-123. Les autres sections de la valse sont complètes.

Dans leur entité, les *Six Improptus* op. 5 (1893) font un digne pendant pianistique à *Kullervo* op. 7. Guy Rickards en a dit : « L'une de ses suites les plus charmantes de pièces pour piano. » La plupart des pianistes de concert en Finlande gardent aujourd'hui le cinquième improptu à leur répertoire actif. Il est joué beaucoup plus souvent que les cinq autres ensemble.

On sait que les modèles mélodiques de l'*Improptu en sol mineur* op. 5 no 1 ont été tirés du finale du *Quintette pour piano en sol mineur* JS 159 (1890), voire même d'une œuvre encore plus antérieure, le *Trio pour piano en la mineur* « *Hafräsk* » JS 207 (1886) dont le finale a servi de modèle pour plusieurs solutions dans le finale dudit quintette (voir les exemples musicaux 1 et 2). L'*Improptu no 1* jouit cependant d'une tradition d'interprétation qui favorise des tempi de plus en plus lents, chose étrangère aux derniers mouvements des œuvres nommées précédemment.

On oublie souvent que l'*Improptu en sol mineur* op. 5 no 2 découle aussi de la théma-

tique du finale du *Quintette pour piano* (voir l'exemple musical 3). Le profil de danse folklorique de la Carélie orientale est supporté par un modèle rythmique, l'une des synopes préférées de Sibelius : valeur de note brève – longue – brève en tempo rapide (voir l'exemple musical 4). Le mode dorique prend dans ce contexte une tournure inmanquablement finlandaise.

L'*Improptu en la mineur* op. 5 no 3 est une marche martiale qui fait quelque peu penser aux humeurs guerrières de *Kullervo*. Selon diverses traditions, on peut battre quatre temps par mesure ou choisir deux temps *alla breve*, ce que Sibelius lui-même recommanda. Le début dactylique du thème principal renferme un tournant mélodique par diminution tiré de l'*Improptu* op. 5 no 5 mais le mouvement *Kullervo part en guerre* présente presque la même sorte de thématique dactylique.

L'*Improptu en mi mineur* op. 5 no 4 pourrait avoir des accents de chanson runique antique mais ici on relève également des fins de phrase nettement russes. Le profil finno-carélien semble pourtant imbibé de la sensible abaissée éolienne et de sixtes doriennes au chant langoureux.

L'*Improptu en si mineur* op. 5 no 5 est la perle singulièrement chatoyante de la série. Qu'est-ce qui rend ce morceau si charmant ? Les passages gammés semblent avoir une exactitude propre à l'esthétique du Jugend aux ornements strictement modelés. La musique de l'*Improptu* provient en grande partie du *Mélodrame tiré de « Svartsjukans nätter »* [Nuits de jalousie] JS 125 sur un texte de J.L. Runeberg, dont la

création eut lieu à Helsinki le 5 février 1893, jour anniversaire de Runeberg.

L'*Impromptu en mi majeur* op.5 no 6 provient lui aussi de *Svarstjukans nätter*. Cela est encore plus visible dans l'arrangement pour orchestre à cordes des *Impromptus* nos 5-6 combinés où l'*Impromptu en mi majeur* sert de trio. Dans l'interprétation traditionnelle pour orchestre, le tempo du matériel en mi majeur est accéléré jusqu'à une valse rapide tandis que la version pour piano est parfois jouée dans un tempo croissant en sérénité et splendeur. Le morceau pour piano n'est pas doté d'un programme mais le texte sur la même musique dans le mélodrame est difficilement associé à une valse rapide: « Enveloppé d'un voile de brouillard, tu te tenais debout, au sommet de la colline, dans l'étreinte du matin printanier, ... » (Voir l'exemple musical 5).

A sa création à Helsinki le 13 novembre 1893, la musique de *Karelia* se composait d'une ouverture et de huit tableaux portant chacun une date importante dans l'histoire de la Carélie. Cette diversité est à la source de l'*Ouverture de Karelia* op.10 et de *Karelia Suite* pour orchestre op.11 dont la musique provient des tableaux III-V. A partir de la suite pour orchestre, Sibelius arrangea les deux premiers morceaux *Intermezzo* et *Ballade* pour piano mais malheureusement pas le troisième très populaire *Alla marcia*. Ce sont les premiers arrangements originaux pour piano de Sibelius à porter un numéro d'opus mais Sibelius avait déjà arrangé, en 1886, son *Molto moderato – Scherzo* pour quatuor à cordes JS 134 (1885) en deux versions avec différents trios pour piano.

Bien des gens connaissent les mélodies de l'*Intermezzo* sans rien savoir du tableau historique que la musique accompagne: Nous sommes à Käkisalmi (endroit alors situé dans la Carélie orientale russe, en 1333); le prince lithuanien Narimont est à dos de cheval et ses sujets défilent en traîneaux pour payer leurs taxes avec des peaux de fourrure. Quelle musique idéalement bonhomme et joviale pour faire sa déclaration d'impôt! L'arrangement pour piano pourrait servir d'étude avancée pour la main gauche, axée sur des doubles croches et trémolos ininterrompus.

Dans *Ballade* (originale tableau IV, année 1446), un troubadour chante une ballade ancienne pour Karl Knutsson Bonde, qui a ensuite été roi de Suède-Finlande de 1448 à 57, de 1464 à 65 et de 1467 à 70. A ce moment-là, il tenait cour au château de Viipuri comme gouverneur du district. La « ballade » proprement dite ne vient qu'à la fin. Le tout varie comme dans le mouvement lent de la *Sonate* op. 12: des phrases d'accords dépouillés alternent avec des cascades sonores d'accords parfaits brisés, agréables à jouer.

Parmi les œuvres romantiques du *Kalevala*, la *Sonate en fa majeur* op. 12 (1893) occupe une place centrale; pour une raison inexplicable, elle en est aussi peut-être la plus négligée. Par habitude, on y observe une écriture qui ne serait pas parfaitement adaptée au piano, une raison peu convaincante. Prenons par exemple les longues constellations de trémolos des mouvements extrêmes: du point de vue technique, elles ne sont certes pas moins avancées que leurs

équivalents dans le premier mouvement de la *Sonate « Pathétique »* de Beethoven. Sibelius écrivit plusieurs mouvements de sonate déjà à la fin des années 1880, dont quatre esquisses différentes de sonate allegro pour piano seulement à Berlin, JS 179b-e (1889-90). La *Sonate en fa majeur* pour piano (1893) sert de conclusion à la quarantaine de pièces pour piano des années de jeunesse tout comme la grande *Sonate en fa majeur* pour violon et piano JS 178 (1889) avait servi de point final à la trentaine de pièces pour violon et piano des années 1880.

Le premier mouvement, *Allegro molto*, suit les règles de la forme de sonate. Le thème principal est apparenté à un thème descendant orageux de *Kullervo et sa sœur*. Sibelius utilisa déjà (vers 1886-87) ce genre de thème qui descend d'un ton aigu (la tonique dans ce cas-ci) dans par exemple [*Scherzino*] pour violon et piano en fa majeur, JS 78 (voir l'exemple musical 6). Sibelius choisit de répéter en fa mineur dans la reprise le thème secondaire en do majeur au rythme acéré. Dans sa nouvelle biographie de Sibelius, Marc Vignal a fait remarquer que le thème principal du premier mouvement est doublement réintroduit au début de la reprise, où l'épisode modulant intermédiaire crée de la tension.

Le lent *Andantino* repose sur un fragment abandonné pour chœur d'hommes, *Heitä, koski, kuohuminen*, JS 94. Ce poème du *Kalevala* poursuit le voyage en bateau commencé dans le poème *Venematka*: Lemminkäinen est maintenant en compagnie de Väinämöinen et d'Ilmarinen et le tour continue dans un torrent; effrayé, Lemminkäinen exhorte la fille du torrent de

cesser d'écumer. On croit saisir, dans le langage musical, l'atmosphère du monde de saga mythique de l'épopée, quoique la sonate soit totalement dénuée de programme. La forme de l'*Andantino* est celle étendue du lied à trio, A-B-A'-B'-A où les premier et dernier A évoquent un lyrisme intime, comme un hymne pour chœur d'hommes. Il ressort ici des traits de chant runique et de musique populaire finlandaise, par exemple des dactyles et des fins de phrase sur des notes longues répétées. La section B est un *Presto* pianistiquement stylisé mais néanmoins peu éloigné de sa source, le jeu traditionnel du *kantele*.

Dans le finale, *Vivacissimo*, les rythmes dansants fougueux de la section principale font contraste aux larges mélodies chantantes de la section secondaire (de la musique nuptiale dans un contexte carélien?) présentée d'abord en si bémol majeur, puis répétée dans la tonique fa majeur peu avant la virtuose coda finale. Cela donne à la grande forme du morceau une certaine touche de sonate rondo. Comme dans le premier mouvement, les tonalités sont marquées par de longs points d'orgue qui donnent de la perspective.

Skogsrät (La *Nymph des bois*) op. 15 (1894-95) est l'une des « ballades » les plus remarquables de la production de Sibelius dans les années 1890. La *Nymph des bois* était vraisemblablement déjà sur le métier quand Sibelius se rendit à Bayreuth en été 1894. On trouve, dans le manuscrit de la partition d'orchestre, des notes destinées à l'arrangement pour piano (1895) formé seulement de la quatrième et der-

nière section de la version pour orchestre. Le caractère de la fin déchirante en do dièse mineur de cette « ballade » est celui de musique funèbre au rythme solennel (voir l'exemple musical 7). Les triolets oscillants ininterrompus à la main droite dans la seconde moitié de la version pour piano rappellent l'*Etude* op. 10 no 10 de Chopin.

Allegretto en fa majeur JS 23 (1895-96) est un menuet lyrique dont le style représente une sorte de néo-rococo rêveur. La tonalité sous-dominante de si bémol majeur du trio n'influence pas tellement l'atmosphère. Cette musique était-elle destinée à faire partie d'une œuvre plus imposante ? L'opus de *Lemminkäinen* est chronologiquement proche mais l'*Allegretto* n'est pas teinté du romantisme du *Kalevala*. Son style par contre voisine celui de *Danse pastorale* pour piano op. 34 no 7 (1916).

Caprizio en si bémol mineur porte la date précise du 26 août 1895. Sibelius le composa vraisemblablement à Vaania près de Lahti où la famille passa l'été en 1895. Dans une lettre à sa sœur Elli, Aino Sibelius a écrit que Sibelius « jouait dans la chambre ». La lettre est datée du 25 août 1895, la veille de la date du *Caprizio*. Walter von Konow a raconté comment Sibelius était sensible à toutes sortes d'expériences olfactives. Une histoire dit que l'odeur forte du chanvre mouillé et du lin qu'on avait étendus pour sécher sur une plage (à Vaania ?) poussa Sibelius à improviser un *capriccio* grotesque. La description pourrait convenir à celle du caractère de ce morceau quoiqu'il ne s'agisse que de simples présomptions. Malgré une ébauche complète, deux pages restent imprécises. Quoique

l'accord final semble terminer la pièce, il n'est pas exclu qu'une continuation ait été prévue malgré tout.

Les longues phrases remplies de calme en mesures à 6/4 du *Lento en mi majeur* JS 119 (1896-97) annoncent leurs semblables dans l'*Andantino en fa majeur* op. 24 no 7 (1898). Selon la forme ABA', la section B est un *Più vivo* agité, à la tonalité instable, qui aboutit à une explosion *fortissimo* en fa majeur. La section A étendue ramène ensuite la tonalité principale, avec des accords lourdement accentués, jusqu'au *fortissimo* (voir l'exemple musical 8). Des accords semblables existent aussi dans la *Sérénade* tirée du *Roi Christian II* op. 27 (1898), exécutés par les cuivres de l'orchestre.

L'*Allegretto en sol mineur* JS 225 figure dans les catalogues de Kilpeläinen (1991) et de Dahlström (2003) avec la date exacte du 19 décembre 1897 comme référence. Les mesures coulantes à 2/4 respirent un air de Mendelssohn. La forme tripartite pourrait être celle du lied sans trio. Serait-ce un morceau-souvenir plutôt qu'un candidat au recueil op. 24 ? Les nombreuses collections de lettres nouvellement éditées n'en précisent pas la date.

[*Caprice* op. 24 no 3], 1^{ère} version (1898) est une ébauche complète à laquelle il manque le titre, l'indication de tempo et le numéro d'opus. Il suit la forme ABC mais se termine néanmoins nettement par une double barre. Les sections B et C se retrouvent depuis dans la 2^{ème} version (finale) du *Caprice* op. 24 no 3 (1898) où elles sont retravaillées dans la forme tripartite ABCA'B'. La tonalité de si mineur

dans la première version devient mi mineur dans la dernière et c'est ainsi que la section C dans la première section sonne gracieusement lyrique, une quinte supérieure à sa contrepartie dans la version finale.

L'*Andantino en fa majeur* op. 24 no 7 (1899) n'est pas très bien connu dans sa première version quoiqu'elle sortit de l'imprimerie l'année même de sa composition. Sibelius en fit la révision mieux connue la même année. Les deux versions présentent de longues phrases en mesures à 9/4 qui sont apparentées aux correspondantes à 9/4 dans la *Sérénade* tirée du *Roi Christian II* op. 27 surtout dans le profil rythmique du thème principal dans l'*Andantino*. Mais la première version de l'*Andantino* renferme des hémioles monumentaux éliminés dans la seconde.

Avec ses noires nerveuses, le *Menuetto en si bémol majeur* (1898-1900) avance par quarts dans le thème principal et le trio continue sur un seul thème en mineur peut-être une nouvelle tentative de menuet pour le *Roi Christian II*? Il nous manque des documents pour soutenir cette hypothèse mais la tonalité, le genre et le moment l'époque l'appuient.

A lui seul, le titre de *Marche triste* JS 124 (1899) suffirait à faire allusion au débat déchirant alors d'actualité (depuis 1898) sur ce que les Finlandais considéraient comme une nouvelle loi illégale sur le recrutement. Malgré des protestations, le tsar russe Nicolaï II la confirma en 1901. La chanson pour chœur d'hommes *Veljeni vierailla mailla* JS 217 (1904) de Sibelius traite du même problème. La grande forme

ABA de *Marche triste* aurait convenu au recueil op. 24 mais le morceau fut malgré tout mis de côté. Pourquoi donc? A cause de la censure? Sibelius biffa l'idyllique trio en mi majeur, le remania et l'inséra ensuite dans l'*Andantino* op. 24 no 7.

[*Allegro*] *en sol mineur* (1899-1903) est aussi dramatique et agité que son mode l'insinue; son motif rythmique est partiellement apparenté à celui d'*Une saga* op. 9 pour orchestre. Le morceau s'ouvre sur une cadence complète en si bémol majeur et, grâce à l'emploi subtil de l'accord de sixte sibélien, la musique oscille entre si bémol majeur et sol mineur, un peu comme le fait la chanson pour chœur d'hommes *Sortumut ääni* op. 18 no 1 (1898).

Sibelius composa *Kavaljeren* [Le cavalier] JS 109 (1900) à la fin de l'année à Berlin, au cours du grand voyage de la famille en Allemagne-Italie en 1900-01. Les Sibelius fêtèrent Noël avec la famille d'Adolf Paul et les deux anciens camarades ont dû se rappeler bien des souvenirs de leurs années d'études ensemble à Helsinki 1886-89 et Berlin 1889-90. Sibelius et Paul s'étaient de plus rencontrés presque chaque année dans toute la dernière décennie du siècle. *Kavaljeren* pourrait appartenir à l'un de ces joyeux souvenirs. Le morceau est une marche de bon ton en mi majeur diatonique à l'exception de cinq mesures seulement en mi mineur au début de la seconde section.

© Folke Gräsbeck 2006

Folke Gräsbeck a joué plus de 250 des 550 compositions environ de Jean Sibelius, dont plusieurs en diverses versions, sans compter les fragments. Il en a donné la création mondiale de plus de 85. Il fut nommé « Artist of the Year 1999 » par la Société Sibelius du Royaume-Uni. Folke Gräsbeck a étudié le piano avec Tarmo Huovinen au conservatoire de Turku de 1962 à 74 et gagna le premier prix du concours Maj Lind en 1973. Il a également fait plusieurs voyages à Londres pour étudier privément avec Maria Curcio-Diamond, elle-même une élève d'Arthur Schnabel. Il a étudié avec le professeur Erik T. Tawaststjerna à l'Académie Sibelius où il devint « magister » à la promotion jubilaire de 1997. Gräsbeck y enseigne l'accompagnement depuis 1985. Il a interprété plus de 30 fois le *premier concerto pour piano* de Chostakovitch à Saint-Petersbourg et à Minsk entre autres. Il a joué intégralement les *24 Préludes et fugues* op. 87 en Finlande en 1987. On l'a aussi entendu interpréter les deux concertos pour piano, *24 Préludes* op. 34, *Suite* op. 6, *Concertino* op. 94 pour deux pianos, des sonates pour violon, alto et violoncelle, deux trios et quintettes pour piano et les *chansons de Blok* op. 127, le tout de Chostakovitch. Il a présenté plus de 30 concertos pour piano, de la musique solo et de chambre ainsi que l'accompagnement de *lieder* dans de nombreux pays européens et même aux Etats-Unis, en Egypte, Israël, Russie, au Botswana, Zimbabwe, Mexique et autres pays.



FOLKE GRÄSBECK

MUSICAL EXAMPLES



Example 1: Piano Trio in A minor, 'Hafräsk'
(1886); IV. Rondo, bars 31-34

© by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden; used by kind permission
The thematic material in the finale of the 'Hafräsk' Trio was a predecessor of similar writing in the *Impromptu*, Op. 5 No. 1.



Example 2: Piano Trio in A minor, 'Hafräsk'
(1886); IV. Rondo, bars 197-203 (piano part)

© by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden; used by kind permission
In his youth Sibelius often wrote long, hymn-like sequences of chords. In 6/8-time, these chords in the finale of the 'Hafräsk' Trio anticipate both the *Impromptu*, Op. 5 No. 1, and the finale of the *Piano Quintet*. Cf. also the rhythmically uniform sequences of chords in the third movement (*Largo*) of *Ljunga Wirginia* (1885) and *Tapiola*, Op. 112 (1925).



**Example 3: Piano Quintet in G minor (1890):
V. Moderato – Vivace, bars 125-126**

Copyright © 1993 Edition Wilhelm Hansen AS, København.
Trykt med tilladelse.

These scale motifs from the finale of the *Piano Quintet* have a convincing pianistic origin: Chopin's *Ballade No. 3 in A flat major*. Similar writing plays a pivotal role in the *Impromptu*, Op. 5 No. 2 (see example 4).



**Example 4: Impromptu in G minor, Op. 5 No. 2
(1893); bars 17-20**

© by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden; used by kind permission
One of Sibelius's favourite syncopations, short-long-short note values, forms the basis of the East Karelian dance idiom in this *Impromptu*. All composers use syncopations, but Sibelius might be said to have used them in a very individual way – cf. similar quick syncopations in the *Adagio di molto* of the *Violin Concerto*, Op. 47, and the *Nocturne* from *Belshazzar's Feast*, Op. 51.



Example 5: Impromptu in E major, Op. 5 No. 6 (1893): bars 27-30

© by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden; used by kind permission

The sudden *mezzoforte* on the A minor chord in bar 29 has a counterpart in the same music in the *Melodrama from 'Svartsjukans nätter'* (text: J.L. Runeberg), at the moment when the jealous lover reflects: 'Förbannad från mitt hjärtas ljusa eden var dock en enda tanke, – var dock den: Att Minna, Minna ägdes av en annan' ('And from my heart just one single thought was banned, and that was: that Minna, Minna [his beloved] belonged to someone else').



Example 6: Sonata in F major, Op. 12 (1893): I. Allegro molto, bars 1-4

© by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden; used by kind permission

The short-long-short syncopation spread over an entire bar (here in bars 1, 2 and 4, quaver-crotchet-quaver) – dominates the entire first movement of the *Sonata in F major*: it functions as a sort of energy-giving, motoric rhythmic device in no less than 113 of the 318 bars. In Sibelius's music such syncopations had first played a dominant role in the first movement (*Allegro maestoso*) of the 'Hafräsk' *Piano Trio* in the summer of 1886, and were to be prominent in many later works as well, for instance the final coda of *Symphony No. 3*. Cf. also examples 4 and 7.



Example 7: Skogsrädet, [Op. 15] (1894-95): bars 1-2

© by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden; used by kind permission

The short-long-short rhythmic pattern in three different formats: at the beginning of each bar *per diminutionem*, with the rhythm intensified by means of semiquavers; in all of the first bar so that the dotted minim functions as the long note; and at the end of the second bar (crotchet-minim-crotchet) – this syncopated group, with its thematically eloquent descending fourth, has numerous precedents in Sibelius's early violin pieces, e.g. the [*Andante molto in C major*], JS 49 (1886-87), *Andante cantabile*, JS 33 (1887), and *Sonata Allegro Exposition in B minor*, JS 90 (1887).



Example 8: Lento in E major, JS 119 (1896-97): bars 25-28

© by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden; used by kind permission

The oscillation between bass note and chord in bars 25-27 recurs, in the same key, in the *Nocturne* from the theatre music to *King Christian II*, Op. 27 (1898). The *Serenade* from the same work contains the same type of chordal outburst in E major (brass) as we find in bar 28 of the *Lento*.

SELECTED SOURCES:

- Andersson, Otto: Jean Sibelius. Turku, Sibelius Museum: Typewritten book manuscript
- Dahlström, Fabian: *Jean Sibelius: Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*. Including the JS-catalogue with works without opus numbers (Breitkopf & Härtel 2003)
- Jackson, Timothy & Murtomäki, Veijo (ed.): . . . *Sibelius Studies* (Cambridge University Press 2001)
- Kilpeläinen, Kari: *The Jean Sibelius Musical Manuscripts at the Helsinki University Library* (HUL / Breitkopf & Härtel 1991)
- Kilpeläinen, Kari: *Tutkielmia Jean Sibeliuksen käsikirjoituksista* (HUL 1992)
- Rickards, Guy: *Jean Sibelius* (Phaidon Press Ltd. 1997)
- Sirén, Vesa: *Aina poltti sikaria* (Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki 2000)
- Tawaststjerna, Erik: *Jean Sibelius I* (Keuruu 1992) and *II* (1994); *Sibeliuksen pianoteokset* (Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki 1960)
- Vignal, Marc: *Jean Sibelius* (Librairie Arthème Fayard 2004)

DDD

RECORDING DATA

Recorded in June 2003 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden
Recording producer, sound engineer and digital editing: Uli Schneider
Neumann TLM50S and KM143 microphones; Studer 961 mixer; Genex MOD recorder; STAX headphones
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Folke Gräsbeck 2006
Translations: Andrew Barnett (English); Teemu Kirjonen (Finnish); Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover: Ruovesi Primary School, watercolour by Mariusz Robaszkiewicz 2006
Photograph of Jean Sibelius: Daniel Nyblin, c. 1900 (Sibelius Museum, Turku)
Photograph of Folke Gräsbeck: © Erik Uddström
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs 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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1272 © 2005 & © 2006, BIS Records AB, Åkersberga



RUOVESI PRIMARY SCHOOL

The Sibelius family spent some weeks here in early June 1893, during their summer holidays. It was here that Sibelius composed his *Piano Sonata in F major*, Op. 12, which he showed to Richard Faltin in Kuopio later that summer. The school had been built at the initiative of Alexander Aminoff in 1891, and was renovated as early as 1909. The photograph of the school above was taken in c. 1914.

With thanks to Antonia Hackman for permission to reproduce the photograph, and also to Markku Hartikainen (expert on the Sibelius family's correspondence) for valuable information, and to Veikko Önkki, Administration Secretary of Ruovesi District.