



# THE SIBELIUS EDITION

---

## PIANO MUSIC II



# SIBELIUS, Johan (Jean) Christian Julius

(1865–1957)



Piano Music II

**Pelléas och Mélisande (Pelléas and Mélisande), Op. 46** 27'19

Incidental music to the play by Maurice Mæterlinck · Concert Suite (1905)

Piano transcription (1905) by the composer *(Lienau)*

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 1 | No. 1. Am Schlosstor (At the Castle Gate). <i>Grave e largamente</i>            | 3'32 |
| 2 | No. 2. Mélisande. <i>Andantino con moto</i>                                     | 4'22 |
| 3 | No. 3. Am Wunderborn im Park (By a Spring in the Park). <i>Comodo</i>           | 2'04 |
| 4 | No. 4. Die drei blinden Schwestern (The Three Blind Sisters). <i>Tranquillo</i> | 3'13 |
| 5 | No. 5. Pastorale. <i>Andantino pastorale</i>                                    | 2'06 |
| 6 | No. 6. Mélisande am Rocken (Mélisande at the Spinning Wheel). <i>Con moto</i>   | 2'01 |
| 7 | No. 7. Zwischenaktsmusik (Entr'acte). <i>Allegro</i>                            | 2'54 |
| 8 | No. 8. Mélisandes Tod (The Death of Mélisande). <i>Andante</i>                  | 6'37 |

**Belsazars gästabad (Belshazzar's Feast), Op. 51** 11'40

Incidental music to the play by Hjalmar Procopé · Concert Suite (1906–07)

Piano transcription (1907) by the composer *(Lienau)*

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 9  | No. 1. Einzug (Oriental Procession). <i>Moderato</i> | 2'07 |
| 10 | No. 2. Einsames Lied (Solitude). <i>Andante</i>      | 2'20 |
| 11 | No. 3. Nachtmusik (Nocturne). <i>Andantino</i>       | 3'20 |
| 12 | No. 4. Khadras Tanz (Khadra's Dance). <i>Commodo</i> | 3'38 |

<b>Ten Pieces, Op. 58 (1909)</b> <i>(Breitkopf &amp; Härtel JSW)</i>	35'52
13 No. 1. Rêverie. <i>Lento</i>	4'48
14 No. 2. Scherzino. <i>Con moto</i>	1'35
15 No. 3. Air varié. <i>Andante – Un poco meno andante</i>	4'17
16 No. 4. Der Hirt (The Shepherd). <i>Vivacetto</i>	2'58
17 No. 5. Des Abends (The Evening). <i>Andantino</i>	4'17
18 No. 6. Dialogue. <i>Allegro grazioso</i>	2'27
19 No. 7. Tempo di Minuetto. [No tempo marking]	3'01
20 No. 8. Fischerlied (Fisher Song). <i>Allegretto</i>	3'43
21 No. 9. Ständchen (Serenade). <i>Moderato</i>	3'19
22 No. 10. Sommerlied (Summer Song). <i>Largo</i>	4'43

- |  |   |       |
|--|---|-------|
| 1  | <b>Pan and Echo</b> , Op. 53 (1906) <small>(Lienau)</small><br>Piano transcription (1907) by the composer <i>World Première Recording</i><br><i>Andante – Commodo</i> | 4'04  |
| <b>Three Sonatinas</b> , Op. 67 (1912) <small>(Breitkopf &amp; Härtel JSW)</small> |   | 18'21 |
| <b>Sonatina No. 1 in F sharp minor</b>   |   | 7'04  |
| 2  | I. <i>Allegro</i>   | 2'21  |
| 3  | II. <i>Largo</i>  | 3'05  |
| 4  | III. <i>Allegro moderato</i>  | 1'32  |
| <b>Sonatina No. 2 in E major</b>   |   | 5'37  |
| 5  | I. <i>Allegro</i>   | 1'52  |
| 6  | II. <i>Andantino</i>  | 2'20  |
| 7  | III. <i>Allegro</i>   | 1'21  |
| <b>Sonatina No. 3 in B flat minor</b>  |   | 5'23  |
| 8  | I. <i>Andante – Allegro moderato</i>  | 2'26  |
| 9  | II. <i>Andante – Allegretto</i>   | 2'53  |
| <b>Two Rondinos</b> , Op. 68 (1912) <small>(Universal Edition)</small>             |   | 5'15  |
| 10   | No. 1 in G sharp minor. <i>Andantino</i>  | 3'16  |
| 11   | No. 2 in C sharp minor. <i>Vivace</i>   | 1'56  |

- 12** **Kellosävel Kallion kirkossa, Op. 65b (1912)** *(Breitkopf & Härtel)* 4'00  
**(The Bells of Kallio Church)**  
 Piano transcription (1912) by the composer  
*Andante assai*
- From **Scaramouche, Op. 71** 11'55  
 Incidental music to the pantomime by Poul Knudsen  
 and Mikael Trepka Bloch (1913)  
 Piano transcriptions (1913–14) by the composer *(Wilhelm Hansen)*
- 13** *Danse élégiaque. Tempo moderato – Lento – Allegro – Energico – Vivace – Più vivace* 5'28
- 14** *Scène d'amour. Lento – Andantino – Allegretto* 6'22
- 15** **Spagnuolo, JS 181 (1913)** *(Fennica Gehrman Oy Ab)* 0'48  
*Allegretto*
- 16** **Till trånaden (To Longing), JS 202 (1913)** *(Fennica Gehrman Oy Ab)* 1'46  
*Allegro*
- Four Lyric Pieces, Op. 74 (1914)** *(Breitkopf & Härtel JSW)* 9'45
- 17** No. 1. Ekloge (Eclogue). *Andantino* 3'21
- 18** No. 2. Sanfter Westwind (Soft West Wind). *Con moto* 2'05
- 19** No. 3. Auf dem Tanzvergnügen (At the Dance). *Allegretto* 1'44
- 20** No. 4. Im alten Heim (In the Old Home). *Lento – Un poco mosso* 2'21

- Five Pieces ('The Trees'), Op. 75** (Wilhelm Hansen) 12'49
- 21 No. 1. När rönnen blommar (When the Rowan Blossoms) (1914). *Allegretto* 1'55
- 22 No. 2. Den ensamma furan (The Solitary Fir Tree) (1914). *Grave* 3'05
- 23 No. 3. Aspen (The Aspen) (1914). *Andantino* 2'43
- 24 No. 4. Björken (The Birch) (1914). *Allegro – Misterioso* 1'32
- 25 No. 5. Granen (The Spruce) (1914, rev. 1919). *Stretto – Lento – Risoluto – Lento* 3'17
- 26 **Syringa** [Op. 75 No. 6] (1914) *World Première Recording* (Manuscript / Wilhelm Hansen / Breitkopf & Härtel) 2'15  
*Valse lente*

	<b>Thirteen Pieces, Op. 76</b> <small>(Wilhelm Hansen)</small>	19'07
1	No. 1. Esquisse (1917). <i>Allegretto</i>	1'13
2	No. 2. Étude (1911). <i>Leggiero</i>	1'12
3	No. 3. Carillon (1914). <i>Commodo – Sonore</i>	1'00
4	No. 4. Humoresque (1916). <i>Vivo</i>	1'23
5	No. 5. Consolation (1919). <i>Andantino</i>	2'12
6	No. 6. Romanzetta (1914). <i>Allegretto con grazia</i>	2'25
7	No. 7. Affettuoso (1917). <i>Agitato</i>	1'47
8	No. 8. Pièce enfantine (1916). <i>Vivace</i>	0'52
9	No. 9. Arabesque (1914). <i>Vivacissimo</i>	1'00
10	No. 10. Elegiaco (1916). <i>Poco agitato</i>	2'21
11	No. 11. Linnaea (1918). <i>Andantino con moto</i>	2'02
12	No. 12. Capriccietto (1914). <i>Vivace</i>	0'44
13	No. 13. Harlequinade (1916). <i>Commodo</i>	1'09

	From <b>Jokamies (Jedermann / Everyman)</b> , Op. 83	6'17
	Incidental music to the play by Hugo von Hofmannsthal (1916)	
	Piano transcriptions (1925) by the composer <i>World Première Recording</i> (Manuscript / Breitkopf & Härtel)	
14	[No. 2]. Episodio. <i>Largo</i>	1'33
15	[Nos 7–9]. Scena. <i>Allegretto – Moderato</i>	2'20
16	[No. 4]. Canzone. <i>Andantino</i>	2'14



- Five Pieces ('The Flowers'), Op. 85** *(Wilhelm Hansen)* 11'14
- 17 No. 1. Bellis (The Daisy) (1917). *Presto – Allegretto* 1'19
- 18 No. 2. Oeillet (The Carnation) (1916). *Con moto* 1'47
- 19 No. 3. Iris (The Iris) (1916). *Allegretto e deciso* 3'34
- 20 No. 4. Aquileja (The Columbine) (1917). *Allegretto* 2'11
- 21 No. 5. Campanula (The Campanula) (1917). *Andantino* 2'08
- 22 **Mandolinato**, JS 123 (1917) *(Wilhelm Hansen)* 1'03  
*Vivace*
- Two Marches
- 23 **Jääkärien marssi (March of the Finnish Jaeger Battalion)** 1'23  
Op. 91a (1917) *(Breitkopf & Härtel)*  
*Rasch / Reippaasti*
- 24 **Partiolaisten marssi (Scout March), Op. 91b** (1918) *(Wilhelm Hansen)* 1'44  
[*Poco moderato*]
- Six Pieces, Op. 94** 11'01
- 25 No. 1. Danse (1919). *Con moto* *(Fennica Gehrman Oy Ab)* 1'05
- 26 No. 2. Nouvellette (1914). *Allegro* *(Fennica Gehrman Oy Ab)* 1'00
- 27 No. 3. Sonnet (1919). *Allegretto* *(Fennica Gehrman Oy Ab)* 2'34

## DISC 3

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 28 | No. 4. Berger et bergerette (1919). <i>Commodo</i> (Fennica Gehrman Oy Ab) | 2'14 |
| 29 | No. 5. Mélodie (1919). <i>Largamente – Andantino</i> (Wilhelm Hansen)      | 2'01 |
| 30 | No. 6. Gavotte (1919). [ <i>Allegro moderato</i> ] (Wilhelm Hansen)        | 1'44 |

## Two Pieces for Oscar Parviainen

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 31 | <b>Andantino</b> , JS 201 (1919) <i>World Première Recording</i> (M/s / Breitkopf & Härtel)<br>"Till O. Parviainen från hans gamla, trogne, tacksamme vän Jean Sibelius"<br>(‘To O. Parviainen from his old, faithful, grateful friend Jean Sibelius’) | 1'06 |
| 32 | <b>Con passione</b> , JS 53 (1919) <i>World Première Recording</i> (M/s / Breitkopf & Härtel)<br><i>Largamente</i>   | 1'03 |

**Three Pieces**, Op. 96 (Wilhelm Hansen) 14'06

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 33 | a. Valse lyrique (1919). <i>Poco moderato</i>  | 4'38 |
| 34 | b. Autrefois (1919). <i>Allegretto</i><br>Piano transcription (1920) by the composer | 5'01 |
| 35 | c. Valse chevaleresque (1921, rev. 1922). <i>Commodo – Poco a poco con moto</i>      | 4'16 |

**Six Bagatelles, Op. 97 (1920)** (Breitkopf & Härtel JSW) 10'46

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 1 | No. 1. Humoreske I. <i>Con moto</i>                               | 1'53 |
| 2 | No. 2. Lied (Song). <i>Andantino</i>                              | 2'22 |
| 3 | No. 3. Kleiner Walzer (Little Waltz). [No tempo marking]          | 1'25 |
| 4 | No. 4. Humoristischer Marsch (Humorous March). [No tempo marking] | 1'08 |
| 5 | No. 5. Impromptu. <i>Poco moderato</i>                            | 1'59 |
| 6 | No. 6. Humoreske II. <i>Poco lento – Vivace</i>                   | 1'38 |

**Suite mignonne, Op. 98a (1921)** (Chappell) 6'37

Piano transcription (1921) by the composer

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 7 | I. Petite Scène. <i>Allegretto</i>                  | 2'40 |
| 8 | II. Polka. <i>Animoso</i>                           | 1'53 |
| 9 | III. Epilogue. <i>Vivace – Largamente – Tempo I</i> | 1'58 |

**Suite champêtre, Op. 98b (1922)** (Wilhelm Hansen) 8'37

Piano transcription (1922) by the composer

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 10 | I. Pièce caractéristique. <i>Commodo</i>  | 1'54 |
| 11 | II. Mélodie élégiaque. <i>Poco adagio</i> | 4'32 |
| 12 | III. Danse. <i>Allegretto</i>             | 2'02 |

- Eight Short Pieces, Op. 99 (1922)** *(Fennica Gehrman Oy Ab)* 11'59
- 13 No. 1. Pièce humoristique. *Allegretto* 1'19
- 14 No. 2. Esquisse. *Vivo* 0'49
- 15 No. 3. Souvenir. *Lento* 2'02
- 16 No. 4. Impromptu. *Quasi marcia* 1'17
- 17 No. 5. Couplet. *Commodo* 2'00
- 18 No. 6. Animoso. [No tempo marking] 1'33
- 19 No. 7. Moment de valse. *Commodo* 1'03
- 20 No. 8. Petite marche. [No tempo marking] 1'24
- 
- Suite caractéristique, Op. 100 (1922)** *(Wilhelm Hansen)* 6'15  
Piano transcription (1922) by the composer
- 21 I. *Vivo* 1'21
- 22 II. *Lento* 3'07
- 23 III. *Commodo* 1'39
- 
- Five Romantic Compositions, Op. 101 (1923–24)** *(Wilhelm Hansen)* 13'23
- 24 No. 1. Romance. *Poco con moto* 2'56
- 25 No. 2. Chant du soir. *Andantino* 2'04
- 26 No. 3. Scène lyrique. *Andante – Vivace* 2'30
- 27 No. 4. Humoresque. *Commodo – Stretto assai* 2'07
- 28 No. 5. Scène romantique. *Moderato assai – Poco con moto* 3'25

## Five Characteristic Impressions, Op. 103 (1923–24) (Wilhelm Hansen) 12'05

- 29 No. 1. The Village Church. *Largo* 3'39
- 30 No. 2. The Fiddler. *Con moto* 2'00
- 31 No. 3. The Oarsman. *Allegretto* 2'02
- 32 No. 4. The Storm. *Allegro molto* 1'37
- 33 No. 5. In Mournful Mood. *Moderato* 2'28

## From **The Tempest**, Op. 109 4'30

Incidental music to the play by William Shakespeare (1925)

Piano transcriptions (1927) by the composer (Wilhelm Hansen)

- 34 Episode (Miranda). *Poco con moto* 1'13
- 35 Tanz der Nymphen (Dance of the Nymphs). *Commodo* 1'46
- 36 Scène. *Allegretto* 1'22

- 1 **Morceau romantique** 2'02  
**sur un motif de M. Jacob de Julin, JS 135b (1925)** *(Cavel & Cie, Paris)*  
*Andantino – Agitato*
- 2 **Ett ensamt skidspår (A Lonely Ski-Trail), JS 77a (1925)** *(NMS/Wilhelm Hansen)* 2'49  
 for recitation and piano *Text: Bertel Gripenberg*  
*Allegretto*  
**Lasse Pöysti** *recitation*
- Five Esquisses, Op. 114 (1929)** *(Fennica Gehman Oy Ab)* 11'25
- 3 No. 1. Maisema (Landscape). *Andantino* 2'35
- 4 No. 2. Talvikuva (Winter Scene). *Allegretto* 2'28
- 5 No. 3. Metsälampi (Forest Lake). *Con moto* 1'27
- 6 No. 4. Metsälaulu (Song in the Forest). *Animato* 2'46
- 7 No. 5. Kevätnäky (Spring Vision). [No tempo marking] 1'53
- 8 **Adagio, JS 161 (1931)** *World Première Recording (M/s / Breitkopf & Härtel)* 4'29  
**'Rakkaalle Ainolle' ('To My Beloved Aino')**  
 for piano four hands  
**Peter Lönnqvist** *piano II*

## Appendix: Preliminary/Alternative Versions

- From **Belsazars gästabud (Belshazzar's Feast)**, JS 48 2'38  
 Incidental music to the play by Hjalmar Procopé (1906)  
 Piano transcriptions (1906) by the composer *World Première Recording* (M/s / Statens musikbibliotek, Stockholm)
- 9 No. 4. Livets dans (Dance of Life). *Commodo* 1'09
- 10 No. 5. Dödens dans (Dance of Death). *Commodo* 1'25
- 11 **Ballade** (c. 1912) (M/s / HUL 0730) 1'48  
 Preliminary version of *Aspen*, Op. 75 No. 3 *World Première Recording*  
 [No tempo marking]
- 12 **Granen (The Spruce)** (1914) (M/s / HUL 0732) 2'15  
 Preliminary version of Op. 75 No. 5 *World Première Recording*  
*Lento*
- 13 **Valse lyrique** (1919) (M/s / HUL 0734) 4'46  
 Preliminary version of Op. 96a combining material  
 from *Syringa* (1914) and *Granen* (1914) *World Première Recording*  
*Moderato – Tranquillo – Tempo I<sup>mo</sup>*
- 14 **Valse chevaleresque** (1921) (M/s / HUL 1815) 4'27  
 Preliminary version of Op. 96c *World Première Recording*  
*Commodo – Con energia – Presto*

- 15 Lied (Song)** (1920) (M/s / HUL 0737) 2'16  
 Preliminary version of Op. 97 No. 2 *World Première Recording*  
*Commodo*
- 16 Impromptu** (1920) (M/s / HUL 0739) 3'19  
 Preliminary version of Op. 97 No. 5 *World Première Recording*  
*Poco moderato*
- 17 Andantino – Allegretto** (1923–24) (M/s / HUL 0742) 3'12  
 Preliminary version of *Scène romantique*, Op. 101 No. 5 *World Première Recording*
- 18 In Mournful Mood** (1923–24) (M/s / Private collection, England) 2'09  
 Preliminary version of Op. 103 No. 5 *World Première Recording*  
 [No tempo marking]
- 19 Metsälaulu (Song in the Forest)** (1929) (M/s / HUL 0759) 2'23  
 Preliminary version of Op. 114 No. 4 *World Première Recording*  
*Poco agitato*

TT: 5h 46m 17s

## Folke Gräsbeck *piano*

In 1982 the Sibelius family donated a major collection of manuscripts to Helsinki University Library (HUL, now the National Library of Finland). Many of these works are now known by JS numbers, referring to the alphabetical list of Jean Sibelius's compositions without opus number used in Fabian Dahlström's *Jean Sibelius: Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke* (Breitkopf & Härtel 2003). A significant number of these compositions will ultimately be published by Breitkopf & Härtel.



## Sibelius and the Piano

Jean Sibelius is known as a great symphonist but he was also a highly skilled and prolific miniaturist who produced short, often aphoristic pieces alongside large multi-movement works throughout his career. Nonetheless, Sibelius's piano music has been the unfortunate recipient of some of the most acrimonious critical outpourings ever directed at his work. 'Shockingly bad... not only bad, but uninteresting: conventional, late romantic intermezzo pieces without character or individuality', wrote Tim Page in the *New York Times* in 1987, whilst 'some of the worst piano writing ever perpetrated by a major composer' was the derisive verdict of David Gutman in *International Record Review* some two decades later.

To some extent the piano music presents an easy target for such shallow invective. Sibelius was not a virtuoso pianist like Rachmaninov or Liszt, and does not write like one. In many of his piano pieces it is hard to avoid the impression that he conceived the music in orchestral terms (where his genius and originality are beyond doubt) and attempted to recreate these sonorities on the piano. If Beethoven or Schumann had composed Sibelius's piano pieces, they would doubtless have found different solutions in the places where Sibelius's orchestral manner of thinking inhibits his quest for the ideal keyboard sonorities; on the other hand, if Sibelius had composed Schumann's symphonies, he would certainly have avoided the turgidity of which the German composer's works are often accused. But Sibelius's piano music has other strengths. The melodic and rhythmic aspects of the music are, in general, wholly characteristic and individual, and his capacity for invention is as great here as in any other area of his output: he hardly ever has recourse to themes used in other works, and folk music is at best a background presence rather than – as it was for some composers – a library of melodies and motifs to be plundered at will.

Despite growing up in an environment where playing the piano was almost *de rigueur*, Sibelius experienced some unfortunate encounters with the instrument at a young age. The local newspaper *Hämeen Sanomat* reported how as a child 'he was

slapped across the fingers with a knitting needle’ by his aunt Julia if he made mistakes during the piano lessons she gave him. Sibelius later recalled: ‘When I was child we had a square piano which was about three-quarters of a tone flat. My whole world was contained in it, and when we got a new piano with normal tuning, everything fell to pieces. I became alienated from the piano.’ Maybe in consequence, the piano was one of his weaker subjects when he studied at the Helsinki Music Academy in the late 1880s.

The high proportion of miniatures and character pieces among Sibelius’s piano works has had two negative effects: pianists and audiences have tended to neglect them, and critics have assumed that Sibelius was unwilling to compose – or incapable of composing – larger-scale works for the piano (a judgement belied by the important piano parts in his early chamber works – in particular the *Piano Quintet in G minor* of 1890 – and indeed by his only complete piano sonata, the *Sonata in F major* of 1893).

During the first part of his career Sibelius rented a succession of pianos, but one of the presents that he received for his fiftieth birthday in December 1915 was a Steinway grand – paid for by public donations – which he owned for the rest of his life (it is still at his home, Ainola, and is used at musical functions there). This instrument was undeniably a great luxury for a composer who was still seriously in debt. Three weeks after his birthday he noted in his diary: ‘My debts won’t get any smaller. It’s a mystery to me, as I am earning good money and using a large part of it for repayments. Despite my reputation I don’t get paid enough. Oh dear!’ Despite Sibelius’s by then secure position as an iconic figure within Finnish culture, he was not spared the indignity of a visit from the bailiffs, just after his birthday, who tried to repossess the Steinway. Fortunately common sense prevailed and the instrument was left at Ainola.

Even though Sibelius remarked to his secretary Santeri Levas: ‘I know that they [the piano pieces] have some future, although today they are almost entirely for-

gotten', it would be idle to pretend that his piano music will ever rival his symphonies, tone poems and violin concerto in popularity or prestige. Nonetheless, at least five pianists – not all of them Finnish – have recorded cycles of Sibelius's piano music. The present edition (comprising this set of discs and Box 4 in the same series) by Folke Gräsbeck is, however, the only recording to include the youth production as well as all the available alternative versions.

Contemporary reports indicate that, even when he was a child, Sibelius's piano improvisations had an uncanny ability to capture the listeners' attention. His pupil and friend Georg von Wendt (1876–1954, a university professor and politician who facilitated Sibelius's acquisition of alcohol during the years of prohibition!), wrote that 'these wonderful fantasias kept a hold on you from the first note to the last chord and it was as if the listeners were intoxicated. It is a great pity that they were never written down. Those who heard Sibelius improvise in the 1890s, at the time when he was doing it the most, were able to enjoy the greatest beauty that contemporary music can offer'. Moreover, Sibelius certainly used the piano as an aid to composition in later life: in the words of his daughter Margareta Jalas: "Night tunes", that was what we called his quiet playing during the night, when he was composing after the others had gone to bed. These nights had a powerful atmosphere which I can still feel when I return to my childhood in my thoughts.'

Box 4 of the Sibelius Edition [BIS-CD-1909/11] presented the piano music that Sibelius composed during his youth and in his national romantic period. The music on this second set of CDs contains the remainder of his solo piano music – works written between 1905 and 1931.

## **The Sonatinas and Rondinos**

A modern visitor to Sibelius's home in Järvenpää can easily picture the composer's long years of retirement and draw the conclusion that Ainola was always a place of calm, equanimity and harmony. But in fact for many years it was a bustling family

home in which the composer and his wife Aino raised five daughters and regularly entertained friends. Life was indeed not without its conflicts: in 1912, the year of the *Sonatinas* and *Rondinos*, Aino had such a severe argument with her abrasive sister-in-law Saimi Järnefelt that, as Sibelius wrote in his diary, ‘Aino fell to the ground in convulsions. And everything that she, Aino, had worked for was dismissed like a puff of breeze. We must get away!’ Sibelius even considered selling Ainola and moving to Paris, though he soon abandoned such ideas. He was also in something of a creative lull: ‘As a composer I am “in a period of expectation”... “First Fantasy for large orchestra, Op. 67”!! “Second” and so on!! That is where the solution may lie. – Opera?! Symphonies? Yes, yes, the matter must be approached calmly’.

Despite their brevity the *Three Sonatinas* are widely seen as some of Sibelius’s finest piano works. By comparison with the various dance movements and character pieces that proliferate in his output for the piano, the *Sonatinas* are more abstract. They are not miniatures *per se*, but rather highly condensed examples of larger forms; many pianists regard them as so closely integrated that they almost form a single larger work.

The *Sonatina in F sharp minor* establishes the pattern for all three works: although the mood is by no means as bleak as in the previous year’s *Fourth Symphony*, the motifs are if anything even more aphoristic, the lack of superfluous harmonic support even more apparent. In the *Sonatina in E major* the earthy, robust theme of the first movement, the gently lilting 6/4 melody of the *Andantino* and the dance-like main motif of finale recall Sibelius’s style as it had been in the 1880s or 1890s, although the way these ideas are used and the light textures clearly identify it as the work of the mature Sibelius. The contrapuntal elements in the music may also reflect his lifelong love of Bach.

The third of the set, the *Sonatina in B flat minor*, has only two movements, although some would regard the *Allegretto* that starts at bar 39 of the second movement as sufficiently distinct to be counted as a separate movement. The entire

sonatina is based on the same thematic material, heard in the opening bars, which is transformed with great variety and ingenuity, acquiring the character of a funeral march at the beginning of the second movement and later (in the *Allegretto*) becoming a manic, intense rondo.

The two *Rondinos*, completed in four months after the *Sonatinas* in November 1912, are similar in style and duration to the *Sonatinas* but Sibelius's diary reveals that they were conceived as independent pieces rather than as movements for incomplete sonatinas. A few months earlier their publisher, Universal Edition in Vienna, had advised Sibelius to write 'primarily piano music, rather than excessively large-scale chamber and orchestral music'.

### **Pieces with Descriptive Titles and Souvenirs**

Faced with the sheer number of short piano pieces that Sibelius composed in the second half of his active career, many a casual observer has assumed that there are few if any differences in style between them. In fact, however, a clear evolution can be traced that mirrors the developments found in his orchestral music. During the First World War Sibelius was cut off from his German publishers and from the royalty income that they provided, and was compelled to write small pieces that suited the tastes of local publishers and could thus readily be sold – but the straitened circumstances of wartime do not entirely explain the proliferation of such pieces, as the earliest of them predate the outbreak of war (for instance *Étude*, Op. 76 No. 2, is from 1911, and the *Ballade* [a previously unrecorded, rather plain early version of *The Aspen*, Op. 75 No. 3] is from around 1912) and the latest of them (Op. 114) were written more than a decade after hostilities ceased. It cannot be denied that these works cover an impressively wide gamut of emotions and styles, although there are some common features: most of the opus groups contain a waltz, for example. Although a few of the pieces are pianistically clumsy, a far greater number are packed full of sparkling melodic invention, deft characterization and musical colour.

The ten pieces in Op. 58 were all composed in a single burst of activity in May–August 1909. It had been almost five years since Sibelius had written a significant new piano work (as opposed to transcriptions or accompaniments), and the Op. 58 set clearly shows a development in his musical style. The Finnish folk style and *Kalevala* influences are rarely to be found in these pieces: instead, elements of ‘young classicism’ that reflect the style of the recently composed *Third Symphony* are combined with impressionistic features that anticipate Sibelius’s music in the years that followed. The pieces thus vary greatly in mood – as indeed also in duration. The set is forward-looking in the sense that it is in the more impressionist numbers (*Rêverie*, *Des Abends*), rather than in those that display ‘young classicism’ (*Air varié*, *Der Hirt* or *Tempo di minuetto*), that Sibelius is most successful in creating atmosphere and maintaining tension. The set includes one of the rare examples of variation form in Sibelius’s mature output (*Air varié*) as well as several distinguished nature portraits (*Des Abends*, *Sommerlied*). Sibelius noted in his diary: ‘It seems to me that the technique in these pieces is better than in others of their kind.’

The *Four Lyric Pieces* that constitute Op. 74 were composed in early 1914 when Sibelius was working on his tone poem *The Oceanides*, and some aspects of the tone poem’s style are clearly reflected in the first piece, *Ekloge*, with its gentle wave-like motifs; both this piece and *Sanfter Westwind* (*Soft West Wind*) contain impressionist touches. Dance music is represented by *Auf dem Tanzvergnügen* (*At the Dance*), in polka style, and the slow waltz *Im alten Heim* (*In the Old Home*).

The relatively popular five Op. 75 pieces are commonly known as ‘The Trees’. In terms of sonority this is perhaps the most ‘orchestral’ of his piano opuses: *Den ensamma furan* (*The Solitary Fir Tree*) has the grandeur of *At the Castle Gate* from the incidental music to *Pelléas et Mélisande*, *The Aspen* anticipates the lamenting bassoon solo from the *Fifth Symphony* and *Björken* (*The Birch*) features a motif borrowed from the Yale version of the tone poem *The Oceanides*. Originally there were to have been six in the set, but Sibelius decided to reuse the material of the

last number, *Syringa* (*The Lilac* – admittedly not a tree, strictly speaking!) elsewhere. All of these pieces were written in the autumn of 1914 although the most popular of the set, *Granen* (*The Spruce*), a slow waltz, was significantly reworked five years later: this recording includes also the first recording of its simpler original version. In 1919 he tried to combine thematic material from both *Granen* and *Syringa* into a single waltz in ABA form with the title *Valse lyrique*. He was not happy with the result, however, and decided instead to rework *Granen* as a separate piece with a more florid writing and a more clearly defined rhythmic profile throughout. *Syringa* was expanded and took on a separate existence as *Valse lyrique* (see below).

The thirteen very short pieces in the Op. 76 collection – like the very similar pieces in Op. 34 and Op. 40 (both in Box 4 of the Sibelius Edition) – were written over a period of some years, in this case 1911–19 – and gathered together only for publication. Just as the individual chocolates in a mixed assortment box are no less delicious than those in a packet containing a single variety, however, so Sibelius’s piano miniatures are no less exquisite for having been composed separately. Among the most popular of the set are its two most unpretentious numbers, *Étude* and *Pièce enfantine*, but there are also some touching slower pieces (*Consolation*, *Elegiac*), colourful character portraits (*Linnæa*, *Harlequinade*); and the *Capriccietto*, as whimsical and unpredictable as a flash of musical lightning, is unequalled in Sibelius’s output.

Op. 85, dating from 1916–17, is a companion set to Op. 75 insofar that the five pieces it contains are all named after flowers. The good-humoured melodies and rhythmic grace of *Bellis* (*The Daisy*), *Oeillet* (*The Carnation*) and *Aquileja* (*The Columbine*) stand in sharp contrast to the trills and ornaments of *Iris* and, especially, the harmonically ambiguous bell sounds of *Campanula*.

All but one of the six Op. 94 pieces date from 1919, after the end of the First World War and Finland’s emergence as an independent nation (the exception is No. 2, *Nouvellette*, which was written five years earlier). In this set the waltz (named simply *Danse*) is placed first, and has an earthy, robust tone. The pastoral theme of

*Berger et bergerette* and the pastiche character of the *Gavotte* have little in common with the recently completed *Fifth Symphony* but are instead reminiscent of *Autrefois* (see below), another pastiche, that would be premièred a few months later; it is thus conceivable that they might be based on discarded thematic ideas for that work. The third piece – *Sonnet* – is an extended version of a piece he planned to send as a gift to his friend Oscar Parviainen (see below).

The *Six Bagatelles*, Op. 97, date from 1920 and the *Eight Short Pieces*, Op. 99, from 1922. Superficially they resemble the earlier pieces of Op. 34 and Op. 40. Each set contains a march but, apart from the expected waltz in each group, dance forms are now less frequent than before: Sibelius takes a step back towards the more abstract expression of the Op. 58 collection but this time keeps the scale of the pieces more modest. In Op. 97 Sibelius pays lip service to the concept of a cyclical work by naming both of the outer pieces *Humoreske*. Unpublished preliminary versions of the second and fifth pieces have survived: whereas in the *Lied* there are only minor differences, the first version of the *Impromptu* – a wistful rêverie – contains an additional 21 bars in the middle section (both preliminary versions are here recorded for the first time). Op. 99 was composed while Sibelius was working on his *Sixth Symphony*. He had recently learnt that his beloved brother Christian was terminally ill, suffering from incurable anæmia, which possibly explains the special poignancy exhibited by the slower pieces in the group, *Souvenir* and *Couplet*.

The next two opus groups, Op. 101 and Op. 103, both date from 1923–24 and were completed a few weeks before the premièred of the *Seventh Symphony*. They mark the beginning of the late period in Sibelius's piano music; the emotional world that they explore is clearly related to that of the last two symphonies. On average the pieces are only slightly longer than those in the previous few opuses, but they give the impression of being considerably longer because their thematic material is altogether grander in scale, and is developed in a more ambitious manner. Nowhere is this more evident than in *The Village Church*, the first of the Op. 103



set, which borrows its main theme from the noble *Andante festivo* for string quartet (later arranged for string orchestra). Similarly *In Mournful Mood* (Op. 103 No. 5), a funeral march, has far greater grandeur than its modest proportions suggest. It is heard here in two versions: among the changes Sibelius made for the published edition was the removal of a daring pedal C in the upper octave throughout the piece. There are far fewer differences between the two versions of *Scène romantique* (Op. 101 No. 5): the draft version has no title (only the tempo markings *Andantino – Allegretto*) and the published edition – with slight editorial changes by the Russian-born composer, conductor and pianist Alexander Siloti – contains additional marks of expression and a change from 6/4 to 6/8 notation.

The *Five Esquisses* for piano, Op. 114, as well as the Op. 115 and Op. 116 pieces for violin and piano – all written in early 1929 – make it apparent that Sibelius was on the threshold of a radical new stylistic period, harmonically bolder than before. This is particularly well illustrated by the fourth of the set, *Metsälaulu* (*Song in the Forest*), in which a haunting melody emerges from a background of impressionistic quavers (this recording includes also an early draft for this piece, twelve bars shorter than the published version). To the extent that Sibelius's piano music reflects the musical style of his orchestral works, these five pieces probably give the clearest indication that we possess as to the sound world of the *Eighth Symphony*. The titles of the Op. 114 pieces all allude in some way to nature, though the music contains few specifically pictorial elements. Even though they do not actually share any thematic material, they are closely related in mood and texture.

Of the free-standing pieces recorded here, both *Spagnuolo* and *Mandolinato* were written for Christmas publications, the Spanish-style *Spagnuolo* for a volume called *Joulutunnelma* (*Christmas Mood*) in 1913, and *Mandolinato* for the journal *Lucifer* in 1917. Both of these tiny pieces are lively, dance-like in character, in 6/8-time, and (presumably by coincidence) feature the same rhythmic pattern.

Whereas many of Sibelius's early piano pieces were so-called 'souvenirs' for

friends or family, his later output contains far fewer such pieces. Notable exceptions are the *Andantino* and *Con passione*, two short works dedicated to the composer's friend Oscar Parviainen in 1919. Parviainen was a respected painter, several of whose works graced Sibelius's own collection at Ainola, but the break-up of his marriage and heavy drinking led to a deterioration in his mental condition and in 1919 he was in Ulricehamn sanatorium in Sweden, from where he begged Sibelius for 'a couple of lines of music; there's always somebody who could play them to me when it is quiet and peaceful all around... I shall treat the music you send as a sacred gift... I am desperate and I long for a voice that could raise me up again.' Sibelius first considered sending him the *Andantino* – in fact a preliminary version of the Sonnet, Op. 94 No. 3 – but then changed his mind and wrote *Con passione* for his friend. Parviainen's gratitude knew no bounds: 'It was as though lightning had passed through me and I was alive again. A song of rejoicing from the angels of heaven!'

On 10th August 1931 Sibelius wrote a piece for piano four-hands as a sixtieth birthday present for his wife Aino. The *Adagio 'Rakkalle Ainolle'* ('*To My Beloved Aino*') is a slow, mystical work; by starting and ending on the dominant it creates the bewildering impression of having neither beginning nor end. It is almost devoid of melody as such, but the boldness of its tonal language is astonishing: might this have been the style he was also using in his *Eighth Symphony*, which by then must have been approaching completion?

## **Transcriptions for and from the Piano**

It is an oversimplification to refer to the remaining works on this recording as 'piano transcriptions': some are just that, mostly of orchestral music, but in other cases the piano versions came into being at the same time as – or even earlier than – their alternative versions.

Many of the piano transcriptions recorded here are based on scores that Sibelius composed for the theatre. In the cases both of *Pelléas et Mélisande* and of *Belshazzar*

zar's *Feast* he made orchestral concert suites from the original theatre scores, preparing piano arrangements at the same time. The music for Mæterlinck's Symbolist play *Pelléas et Mélisande* was composed for a production at Helsinki's Swedish Theatre in 1905. The original score consisted of a series of preludes and interludes that required very little alteration to be suited for concert use, and accordingly the concert suite omits only one brief number from the theatre score (the piano transcription leaves out one more). The critic Hjalmar Lenning in *Hufvudstadsbladet* referred to Sibelius's contribution as 'exquisitely atmospheric, melodious music'. The suite from *Belshazzar's Feast*, on the other hand, includes rather less of the original theatre score, even allowing for several movements being repeated in the stage version. Hjalmar Procopé's play was premièred at the Swedish Theatre in 1906 and combines Biblical events with intrigues at the court of Babylon, and Sibelius's music is full of colourful, exotic writing and Oriental effects. The final movement of the suite, *Khadra's Dance*, is a combination of two of the original theatre numbers, *Dance of Life* and *Dance of Death*; Sibelius made separate piano transcriptions of these two original numbers as well, although they remained unpublished.

*Scaramouche* is a dance-pantomime by Poul Knudsen and Mikael Trepka Bloch and that runs continuously for over an hour. Although Sibelius wrote the score at the behest of the Danish publisher Wilhelm Hansen in 1913 (rather reluctantly, as he had underestimated the amount of music he needed to compose and in any case found the libretto to be derivative to the point of plagiarism), the first performance did not take place until 1922. He never made an orchestral suite from this score, but did transcribe two lengthy extracts for piano – as well as one for violin and piano – which effectively demonstrate the music's colourful, chromatic, sometimes demonic character.

Similarly the music for Hofmannsthal's *Jedermann*, written for a Finnish National Theatre production in 1916, was never turned into a concert suite. To judge from a letter he wrote to the publisher Robert Lienau, it seems likely that Sibelius did start work on such a suite in 1925: the three movements that exist in piano tran-

scription already differ considerably from the original theatre score. But Sibelius gave up the idea of a *Jedermann* suite when a much more appealing project came along: the music for a Danish production of Shakespeare's *Tempest*. This vast score contained ample material for a prelude and two concert suites, but only three short movements were transcribed for piano.

The orchestral version of *Pan and Echo* was written to accompany an historical tableau at a fundraising event for the orchestra of the Helsinki Philharmonic Society in 1906. Sibelius's publisher Robert Lienau obtained a piano transcription of the score from one of his regular collaborators, Paul Juon, but Sibelius was unhappy with the result. Lienau then commissioned a second arrangement from 'a young pianist' (possibly Alfredo Cairati), but this also failed to satisfy the composer, who finally made his own transcription of the work in the early summer of 1907.

*The Bells of Kallio Church* is also a transcription, but this time the original was a genuine bell melody that Sibelius had written in July 1912 for Helsinki's newly built Kallio Church. A few months later this tune was reworked both as a song for mixed choir and as a piece for piano solo.

*Till trånaden (To Longing)* is named after a poem by one of Sibelius's favourite poets, J. L. Runeberg. Written in November 1913, the piano piece is not a transcription *per se* but shares its thematic material with the second movement of an unfinished orchestral suite composed around the same time; the suite's third movement developed into the tone poem *The Oceanides*.

Originally the *March of the Finnish Jäger Battalion*, a regimental song for the 27th Royal Prussian Jäger Battalion, was composed for male choir and piano in 1917, and an orchestral version soon followed. As the piano part doubles the melody, it is sometimes performed as a solo piano piece, as is its companion piece, the *Scout March*, which in its mixed choir version was written for a Helsinki scout group in 1918 although it is actually based on an unpublished brass march that Sibelius had composed at the end of the previous century.

*Valse lyrique* is a greatly expanded and revised version of a piece that had started life in Op.75 as *Syringa* (1914; see above). The revision dates from 1919 and was orchestrated the following year. It is a sunny, carefree piece, more in the spirit of Tchaikovsky than Johann Strauss. *Autrefois* is a setting of an occasional poem by Hjalmar Procopé that Sibelius composed in the autumn of 1919 for the inauguration of the Gösta Stenman gallery in Helsinki. It is a pastiche of eighteenth-century pastoral scenes, originally scored for two sopranos and small orchestra. *Valse chevaleresque* – for solo piano or for orchestra – was completed in January 1922. Sibelius's wife Aino made no secret of her dislike for the piece, viewing it as a symbol of her husband's worst alcoholic excesses but, according to the composer's lifelong friend Walter von Konow, Sibelius had improvised this very waltz in Florence many years earlier, inspired by glittering diamonds in a crown in the Uffizi gallery. This recording also includes an unpublished preliminary version of *Valse chevaleresque*.

In 1921–22 Sibelius produced three little three-movement suites, essentially good-humoured and unpretentious in character, and all available in versions for small orchestra or for piano solo. All three suites further confirmed the composer's lifelong interest in dance music. By that time an increasingly shaky hand was already making the physical act of composition difficult. First came the *Suite mignonne* (1921), which in its orchestral version calls for two flutes and strings. Less overtly a pastiche than *Autrefois*, the *Suite mignonne* nevertheless has a pastoral character as well as a stylistic affinity with Tchaikovsky's ballets. The *Suite champêtre* was completed in early 1922 and the orchestral version is for strings alone. 'Good in its own way' was the composer's own verdict in his diary, the slow movement of which is especially reminiscent of Grieg. Later that year Sibelius completed the *Suite caractéristique*. At one point he planned some rather ostentatious movement titles – *Danse passionnée*, *Danse romantique* and *Danse chevaleresque* – but these were later rejected. In the orchestral version a harp adds a delicate tone colour to the strings.

On 9th March 1925 a benefit concert was held in Helsinki in aid of the Mannerheim Society for Children. At the personal request of the distinguished soldier and statesman Carl Gustaf Emil Mannerheim, who attended the concert, Sibelius conducted several of his smaller pieces, ending with a novelty: the *Morceau romantique sur un motif de M. Jacob de Julin*, based on a waltz theme by the industrialist Jakob von Julin. The piano version of the piece was probably written before the completion of the orchestral score.

The melodrama for recitation and piano *Ett ensamt skidspår* (*A Lonely Ski-Trail*) was composed in 1925. The poem, by Bertel Gripenberg (1878–1947), deals with the themes of transience and solitude. In 1948, the year after the poet's death, Sibelius arranged the work for speaker, harp and strings.

## **Apologia**

It is regrettably unlikely that any number of arguments – or persuasive performances – will change the minds of those who choose to sequester themselves in ivory towers built from received opinion: for such people, Sibelius's piano music is and always will be bad, because they have learned that it should be so. In the case of some pieces, admittedly, they are right. But for anyone who believes that Sibelius was able to write more than a dozen or so 'greatest hits', the music on these CDs will offer many worthwhile, even delightful new discoveries. True, the symphonies are the mighty pines and birches of the Sibelian forest; but the piano music represents its most delicate flowers, and the ecosystem of music has ample place for both.

© *Andrew Barnett* 2009

**Folke Gräsbeck** has performed more than 300 of Sibelius's approximately 550 compositions, and given the premières of 87 of them. Recent concert engagements have taken him to Israel, Austria, Slovakia, Russia, France, Norway and Italy as well as all over his native country, Finland, and have included performances of Grieg's *Piano Concerto* in Vienna and Bratislava. In 2007, the fiftieth anniversary year of Sibelius's death, he took part in the prestigious commemorative concerts and lectures organized by the UK Sibelius Society in London and the Sibelius Society of Japan in Tokyo.

Folke Gräsbeck studied the piano under Tarmo Huovinen at the Turku Conservatory (1962–74) and won first prize in the Maj Lind Competition in 1973. He made several study visits to London, where he studied privately under Maria Curcio-Diamand, herself a pupil of Schnabel. Folke Gräsbeck has also studied under Erik T. Tawaststjerna at the Sibelius Academy in Helsinki, where he obtained his Master of Music degree in 1997 and has taught since 1985. In 2008 he became a Doctor of Music at the Sibelius Academy, the topic of his thesis being 'The Piano in Jean Sibelius's Youth Production'. Since 2002 he has been artistic director for the annual 'Sibelius in Korpo' festival, an event that over the years has featured more than 150 works by Sibelius.

His repertoire includes around thirty piano concertos, and he has appeared as a recitalist, chamber musician and song accompanist in many European countries, Egypt, Israel, the United Arab Emirates, Botswana, Zimbabwe, Mexico and the USA. He has recorded extensively and is one of the principal artists in the Sibelius Edition on BIS.

**Peter Lönnqvist** (*Adagio 'Rakkaalle Ainolle'*) studied the piano at the Päijät-Häme Conservatory and at the Sibelius Academy, graduating in 1990. Internationally he has studied in Paris and Munich. He first performed as a soloist with orchestra in 1982. Since then he has appeared widely in Finland as a soloist, chamber musician

and Lied pianist. Peter Lönnqvist has also performed in Germany, Poland, Estonia and Russia. He currently teaches at the Lahti Conservatory.

The actor, director and producer **Lasse Pöysti** (*Ett ensamt skidspår*) has enjoyed a long and successful career in films, on the radio and as an actor at the Swedish Theatre in Helsinki, the Finnish National Theatre, Intiimteatteri, Lilla Teatern and the TV Theatre. He is also well-known as a theatre director, and his talents have been acknowledged with a number of awards and prizes. In addition he has written several books, including his memoirs.





Folke Gräsbeck

## Sibelius ja piano

Jean Sibelius tunnetaan suurena sinfonikkona, mutta hän oli myös hyvin taitava ja omaperäinen miniatyyrisäveltäjä, joka teki läpi uransa moniosaisien teosten rinnalla myös lyhyitä, usein aforistisia kappaleita. Kaikesta huolimatta Sibeliuksen pianomusiikki on saanut osakseen säveltäjän teoksista kaikkein terävimmät kritiikinpurkaukset. ”Tyrmistyttävän huonoja ... ei vain huonoja, vaan mielenkiinnostomia; sovinnaisia, myöhäisromanttisia intermezzo-kappaleita vailla mitään luonnetta tai omalaatuisuutta”, kirjoitti Tim Page *New York Times*issa vuonna 1987, kun taas ”pahimmasta päästä pianomusiikkia, johon kukaan merkittävä säveltäjä koskaan on syylistynyt” oli David Gutmanin ivallinen tuomio pari vuosikymmentä myöhemmin.

Sibeliuksen pianomusiikki on jossain määrin helppo kohde tuonkaltaisille pinnallisille herjauksille. Sibelius ei ollut Rahmaninovin tai Lisztin kaltainen virtuosopianisti, ja hänen sävellystyylinsä on sen mukainen. Monissa hänen pianokappaleissaan on vaikea välttyä ajatukselta, että hän käsitti musiikin orkesterin kautta (jossa hänen neroutensa ja omaperäisyytensä ovat kiistämättömät) ja yritti tuottaa samoja sonoriteetteja pianolla. Jos Beethoven tai Schumann olisi säveltänyt Sibeliuksen pianokappaleet, he olisivat epäilemättä löytäneet toiset ratkaisut kohtiin, joissa Sibeliuksen orkestraalinen ajatusmalli esti hänen ihanteellisten kosketinsonoriteettien tavoittelunsa. Toisaalta, mikäli Sibelius olisi säveltänyt Schumannin sinfoniat, hän olisi varmasti välttänyt mahtipontisuuden, josta saksalaissäveltäjän teoksia on usein syytetty. Mutta Sibeliuksen pianomusiikilla on muita vahvuuksia. Musiikin melodiset ja rytmiset puolet ovat yleisesti ottaen täysin tunnusomaisia ja yksilöllisiä, ja hänen kekseliäisyytensä oli tässä yhtä suurta kuin muilla tuotantonsa alueilla: hän joutui tuskin koskaan turvautumaan muissa teoksissa käyttämiensä teemoihin, ja kansanmusiikki on parhaassa tapauksessa pikemminkin läsnä taustalla kuin – kuten monien muiden säveltäjien kohdalla – mielin määrin ryöstettävissä olevien melodioiden kirjasto.

Huolimatta siitä, että Sibelius vartui ympäristössä, jossa pianonsoitto oli lähes välttämätöntä, hän sai nuorella iällä kokea joitain epäonnisia kohtaamisia kyseisen

soittimen kanssa. Paikallinen sanomalehti *Hämeen Sanomat* kertoi, kuinka lapsena ”Janne sai sukkawartaasta sormilleen kun hän opetellessaan pianonsoiton alkeita Julia-tätinsä sattui hieman harhaan”. Sibelius muisteli myöhemmin: ”Kotonani oli taffelipiano, jonka sävelkorkeus oli n. 3/4 askelta liian matala. Koko maailmani oli siinä, ja kun hankittiin uusi piano, jonka viritys oli normaali, särkyi kaikki, vieraannuin.” Kenties tämän vuoksi pianonsoitto oli yksi hänen heikoimmista oppiaineistaan hänen opiskellessaan Helsingin Musiikkiopistossa 1880-luvun lopussa.

Miniatyyrien ja karaktäärikappaleiden suuri osuus Sibeliuksen pianomusiikissa on aiheuttanut kaksi ongelmaa: pianisteilla ja yleisöllä on ollut tapana sivuuttaa ne, ja kriitikot ovat olettaneet, että Sibelius oli haluton – tai kyvytön – säveltämään suurempia pianoteoksia (tämä tuomio oli ristiriidassa hänen varhaisten kamarimusiikkiteostensa – koskien erityisesti *pianokvintetto g-molli* vuodelta 1890 – tärkeiden piano-osuuksien ja myös hänen ainoan täyden pianosonaattinsa, *sonaatti F-duuri* vuodelta 1893, kanssa).

Uransa ensivaiheessa Sibelius vuokrasi käyttöönsä pianoja, mutta yksi hänen saamistaan 50-vuotislahjoista joulukuussa 1915 oli julkisilla lahjoituksilla maksettu Steinway-flyygeli, jonka hän omisti lopun elämänsä (soitin on edelleen Ainolassa, ja sitä käytetään musiikkitalaisuuksissa). Tämä instrumentti oli epäilemättä suurta ylellisyyttä edelleen suurissa veloissa olevalle säveltäjälle. Kolme viikkoa syntymäpäivänsä jälkeen hän kirjoitti päiväkirjaansa: ”Velkani eivät pienene. Se on minulle mysteeri, koska ansaitseen hyvin ja käytän suuren osan siitä lyhennyksiin. Mainees-tani huolimatta en ansaitse tarpeeksi. Kyllä, kyllä!” Huolimatta Sibeliuksen siihen mennessä saavuttamasta varmasta asemasta ikonimaisena hahmona suomalaisessa kulttuurielämässä, hän ei säästynyt Steinwayn haltuunottoa yrittäneiden velkojien vierailun aiheuttamalta nöyrytykseltä juuri syntymäpäivänsä jälkeen. Onneksi terve järki voitti, ja soitin jäi Ainolaan.

Sibelius totesi pianomusiikistaan sihteerilleen Santeri Levakselle: ”Tiedän että niillä on varma tulevaisuus, tiedän sen siitäkin huolimatta, että ne tällä hetkellä ovat

joutuneet aivan unohduksiin.” Olisi kuitenkin turhaa uskotella, että hänen pianomusiikkinsa koskaan vetäisi suosiossaan tai maineessaan vertoja hänen sinfonioilleen, sinfonisille runoilleen ja viulukonsertolleen. Kaikesta huolimatta ainakin viisi pianistia – joista kaikki eivät ole suomalaisia – ovat levyttäneet Sibeliuksen pianomusiikkisyklin. Tämä kokoelma (eli käsillä olevat levyt sekä saman kokonaislevytyssarjan osa nro 4) Folke Gräsbeckin tulkitsemana on näistä kuitenkin ainoa, joka sisältää myös nuoruudenteokset sekä olemassa olevat vaihtoehtoiset versiot.

Aikalaiskertomukset tuovat ilmi, että jo lapsena Sibeliuksen pianoimprovisatioilla oli hämmästyttävä kyky vangita kuulijan mielenkiinto. Hänen oppilaansa ja ystävänsä Georg von Wendt (1876–1954, Sibeliuksen alkoholinhankinnan kieltolain aikana mahdollistanut yliopistoprofessori ja poliitikko) kirjoitti: ”Nämä ihmeen ihanat fantasiat pitävät otteessaan ensimmäisistä nuoteista viimeiseen akordiin niin, että kuulijat olivat kuin päihtyneitä. Täytyy syvästi valittaa, että ne eivät koskaan päätyneet nuottipaperille. Ne, jotka kuuluivat Sibeliuksen fantisoivan 1890-luvulla, jolloin hän harrasti sitä useimmiten, ovat saaneet nauttia suurimmasta kauneudesta, mitä aikamme musiikki on voinut tarjota.” Sibelius käytti sitä paitsi pianoa apunaan sävellystyössään myöhemmässä elämässään, ja hänen tyttärensä Margareta Jalas on todennut: ”Yösäveliksi sanoimme hänen hiljaista, yöllistä soittoaan, kun hän vielä sävelsi muiden mentyä jo levolle. Noissa öissä oli vahva tunnelma, jonka saatan vielä tuntea palatessani ajatuksissani lapsuuteen.”

Sibelius-kokonaislevytyshankkeen neljäs osa [BIS-CD-1909/11] esitteli Sibeliuksen nuoruusvuosinaan ja kansallisromanttisen jaksonsa aikana säveltämää pianomusiikkia. Kokoelman tämä osa sisältää jäljellä olevat, vuosina 1905–31 sävelletyt soolo-pianoteokset.

## **Sonatiinit ja rondinot**

Kun nykyihminen vierailee Sibeliuksen kodissa Järvenpäässä, hän voi helposti nähdä mielessään säveltäjän pitkän eläkeajan ja vetää johtopäätöksen, että Ainola on aina

ollut rauhan, mielentyyneyden ja harmonian tyyssija. Se oli kuitenkin monien vuosien ajan kiireinen perheasunto, jossa säveltäjä yhdessä Aino-vaimonsa kanssa kasvatti viisi tyttärtä ja viihdytti ystäviään säännöllisesti. Elämä ei toden totta sujunut ilman ristiriitoja: *kolmen sonatiinin* sävellysvuonna 1912 Ainolla oli vakava riita kälynsä Saimi Järnefeltin kanssa, ja Sibelius kirjoitti päiväkirjaansa: ”Aino vaipui maahan kouristuksissa. Ja kaikki, jonka puolesta hän, Aino, oli tehnyt työtä, hävisi kuin tuulen mukana. Meidän täytyy päästä pois!” Sibelius suunnitteli jopa Ainolan myymistä ja muuttamista Pariisiin, mutta hän hylkäsi pian moiset ajatukset. Hän oli myös jonkinlaisella luovalla tauolla: ”Säveltäjänä elän ’odotuksen aikaa’ ... Ensimmäinen fantasia suurelle orkesterille Op. 67!! ’Toinen’ jne.!! Voi olla että siinä olisi ratkaisu! – Ooppera?! Sinfonia? Jaa. Jaa! Asiat täytyy ottaa rauhallisesti.”

Suppeudestaan huolimatta *kolmea sonatiinia* pidetään yleisesti Sibeliuksen hienoimpiin pianoteoksiin kuuluviksi. Verrattuna moniin tanssiosiin ja karaktäärikappaleisiin, jotka kuvaavat hänen pianotuotantoaan, sonatiinit ovat abstraktimpia. Ne eivät ole itsessään miniatyyreja, mutta melko paljon tiivistettyjä esimerkkejä suurimmista muodoista. Monet pianistit pitävätkin niitä keskenään niin läheisinä, että ne lähes muodostavat yhden suuren teoksen.

*Sonatiini fis-molli* muodostaa mallin kaikille kolmelle teokselle: vaikka sen tunnelma ei missään nimessä ole niin kolkko kuin edellisenä vuonna valmistuneen *neljännen sinfonian*, motiivit ovat jopa vielä aforistisempia, ja liiallisen harmonisen tuen puute on vielä ilmeisempää. *Sonatiinissa E-duuri* ensimmäisen osan maanläheinen, väkevä teema, *Andantinon* lempeästi liikkuva melodia 6/4-tahtilajissa ja finaalin tanssinomainen päämotiivi muistuttavat Sibelius 1880- tai 1890-lukujen tyylistä, vaikka näiden elementtien käsittely ja kevyet tekstuurit näyttävät niiden selvästi olevan kypsän Sibeliuksen tekemiä. Kontrapunktielementit musiikissa voivat myös heijastaa hänen elämänmittaista rakkauttaan Bachia kohtaan. Kokoelman kolmannessa teoksessa, *sonatiinissa b-molli*, on vain kaksi osaa, vaikka jotkut pitävät toisen osan tahdista 39 alkavaa *Allegrettoa* tarpeeksi erottuvana ollakseen eril-

linen osa. Koko sonatiini perustuu samaan, avautahdeissa kuultavaan temaattiseen materiaaliin, jota muunnetaan hyvin vaihtelevasti ja nerokkaasti saavuttaen toisen osan alussa hautajaismarssin luonne ja myöhemmin (*Allegretto*-jaksossa) maaninen ja intensiivinen rondo.

Marraskuussa 1912, neljä kuukautta sonatiinien jälkeen valmistuneet *kaksi rondinoa* ovat tyyliltään ja kestoaltaan sonatiinien kaltaiset, mutta Sibeliuksen päiväkirjamerkinnot osoittavat, että ne olivat suunniteltu pikemminkin itsenäisiksi kappaleiksi kuin kesken jääneiden sonatiinien osiksi. Muutamaa kuukautta aiemmin niiden kustantaja, wieniläinen Universal Edition, oli kehottanut Sibeliusa säveltämään ”ensisijaisesti pianomusiikkia, eikä liian laajamuotoista kamari- tai orkesterimusiikkia”.

## **Kappaleita kuvailevalla otsikolla ja muistokappaleita**

Tuijottaen pelkästään Sibeliuksen aktiivisen uransa toisen puoliskon aikana tekemien lyhyiden pianokappaleiden määrään, moni satunnainen tarkkailija on oletanut, että kappaleiden välillä olevat tyylilliset eroavaisuudet ovat hyvin vähäiset, jopa olemattomat. Itse asiassa, niissä on kuitenkin nähtävissä selkeä kehitys, joka heijastaa hänen orkesterimusiikissaan tapahtuneita muutoksia. Ensimmäisen maailmansodan aikana Sibelius eristettiin saksalaisilta kustantajiltaan ja niiden maksamilta rojalituloilta, ja hän oli pakotettu tekemään pikkukappaleita, jotka sopivat helposti myytävänä paikallisten kustantajien makuun. Sota-ajan vaikeat olosuhteet eivät kuitenkaan täysin selitä tällaisten kappaleiden runsautta, koska niistä varhaisimmat ovat peräisin jo ajalta ennen sotaa (esimerkiksi *Étude* op. 76 nro 2 on vuodelta 1911, ja *Ballade* [aiemmin levyttämätön, melko yksinkertainen varhaisversio kappaleesta *Aspen (Haapa)* op. 75 nro 3] on noin vuodelta 1912), ja niistä myöhäisimmät (op. 114) kirjoitettiin vuosikymmen taisteluiden loppumisen jälkeen. Ei käy kieltäminen, että nämä teokset kattavat vaikuttavan laajan tunteiden ja tyylien kirjon, vaikka niissä onkin havaittavissa joitain yhteisiä piirteitä: monet

opusryhmät sisältävät esimerkiksi valssin. Vaikka muutamat kappaleet ovat pianistisesti kömpelöitä, huomattavasti suurempi määrä kappaleita on täynnä säkenöivää melodista kekseliäisyyttä, taitavia kuvailuja ja musiikillisia värejä.

Opuksen 58 kymmenen kappaletta tehtiin yhden ainoan sävellyspuuskan aikana touko-elokuun 1909 aikana. Oli kulunut lähes viisi vuotta siitä, kun Sibelius oli edellisen kerran tehnyt uuden merkittävän pianoteoksen (vastakohtana transkriptioille ja säestyksille), ja opuksessa 58 näkyy selvästi hänen musiikillisen tyyliensä kehitys. Kansanmusiikkityyliä ja *Kalevalan* vaikutusta ei näissä kappaleissa juuri kuule, vaan sen sijaan juuri valmistuneen *kolmannen sinfonian* tyyliä heijastavat ”uusklassiset” ainekset ovat yhdistyneinä impressionistisiin piirteisiin, jotka ennakoivat Sibeliuksen seuraavien vuosien musiikkityyliä. Kokoelman kappaleet vaihtelevat suuresti tunnelmaltaan ja pituudeltaan. Kokoelma on siinä mielessä tulevaisuuteen suuntaava, että nimenomaan impressionistisemmissä kappaleissa (*Rêverie, Des Abends [Ilta]*), pikemmin kuin uusklassismia esittelevissä kappaleissa (*Air varié, Der Hirt [Paimen]* tai *Tempo di minuetto*), Sibelius onnistuu tunnelman luomisessa ja jännitteen ylläpitämisessä parhaiten. Kokoelma sisältää yhden muunnelmamuodon harvoista esimerkeistä Sibeliuksen kypsässä tuotannossa (*Air varié*) sekä monia hienostuneita luonnonkuvauksia (*Des Abends [Ilta]*, *Sommerlied [Kesälaulu]*). Sibelius kirjoitti päiväkirjaansa, että näissä kappaleissa ”tekniikka olisi parempi kuin muissa sellaisissa”.

Opuksen 74 muodostavat neljä lyyristä kappaletta sävellettiin alkuvuodesta 1914, jolloin Sibelius työskenteli sinfonisen runonsa *Aallottaret* parissa, ja jotkut tämän teoksen tyylilliset näkökohdat heijastuvat selvästi opuksen ensimmäisessä, lempeitä aallonomaisia motiiveja sisältävässä kappaleessa *Ekloge (Paimenlaulu)*; sekä tämä että kappale *Sanfter Westwind (Lempeä länsituuli)* sisältävät impressionistisia häivähdyksiä. Tanssimusiikkia edustavat polkkatyylinen *Auf dem Tanzvergnügen (Tanssilavalla)* ja hidas valssi *Im alten Heim (Vanhassa kodissa)*.

Opuksen 75 varsin suosittu kappaleet tunnetaan yleisesti ”puusarjana”. Sonori-teettinsa puolesta tämä on hänen piano-opuksistaan kenties kaikkein ”orkestra-

lisiin”: kappaleella *Den ensamma furan* (*Yksinäinen honka*) on arvokkuus näyttämömusiikin *Pelleás ja Mélisande* osasta *Vid slottsporten* (*Linnan portilla*), *Aspen* (*Haapa*) ennakoi viidennen sinfonian vaikeroivaa fagottisooloa, ja *Björken* (*Koivu*) esittelee sinfonisen runon *Aallottaret* Yalen-versiosta lainatun motiivin. Alun perin kokoelman oli määrä koostua kuudesta kappaleesta, mutta Sibelius päätti käyttää uudelleen viimeisen numeron, *Syringa* (*Syreeni* – joka ei edes tarkasti ottaen ole puu!), materiaalin muualla. Kaikki nämä kappaleet kirjoitettiin syksyllä 1914, vaikkakin kokoelman suosituin kappale, hidas valssi *Granen* (*Kuusi*), työstettiin merkittävässä määrin uudelleen viisi vuotta myöhemmin: tämä levytys sisältää myös ensilevytyksen kappaleen yksinkertaisemmasta alkuperäisversiosta. Vuonna 1919 hän yritti yhdistää kappaleiden *Granen* ja *Syringa* temaattiset materiaalit yhdeksi ABA-muotoiseksi valssiksi otsikolla *Valse lyrique*. Hän ei kuitenkaan ollut tyytyväinen lopputulokseen ja päätti sen sijaan työstää kappaleen *Granen* erillisenä koristellen sen tekstuuria ja luoden sille kauttaaltaan selkeämmän rytmisen profiilin. Kappale *Syringa* laajeni ja sai uuden, erillisen muodon nimellä *Valse lyrique* (ks. jäljempänä).

Kolmetoista hyvin lyhyttä kappaletta opuksessa 76 – kuten hyvin samankaltaiset kappaleet opuksissa 34 ja 40 (molemmat löytyvät Sibelius-kokonaislevytyshankkeen neljännestä osasta) – sävellettiin joidenkin vuosien aikana, tässä tapauksessa vuosina 1911–19, ja kerättiin yhteen vain julkaisua varten. Kuten suklaa erilaisia konveheteja sisältävissä suklaarasioissa ei ole yhtään vähemmän herkullista kuin suklaa vain yhtä lajia sisältävässä pakkauksessa, eivät Sibeliuksen pianominiatyrit myöskään menetä ihanuuttaan sen vuoksi, että ne ovat sävelletty erikseen. Kokoelman suosituimpiin kuuluvat sen kaksi vaatimattominta numeroa *Étude* ja *Pièce enfantine* (*Lapsekas kappale*), mutta sieltä löytyy myös joitain koskettavia, hitaita kappaleita (*Consolation*, *Elegiaco*), värikkäitä luonnekuvauksia (*Linnæa*, *Harlequinade*) sekä *Capriccietto*, joka musiikillisen salaman omaisessa arvoituksellisuudessaan ja arvaamattomuudessaan on Sibeliuksen tuotannossa vertaansa vailla.



Vuosina 1916–17 sävelletty opus 85 on sikäli samanhenkinen opuksen 75 kanssa, että kaikki sen sisältämät viisi kappaletta ovat saaneet nimensä kukkien mukaan. Kappaleiden *Bellis* (*Kaunokki*), *Oeillet* (*Neilikka*) ja *Aquileja* (*Akileija*) hyväntuuliset melodiat ja rytminen viehkeys ovat vahvana vastakohtana kappaleen *Iris* (*Iiris*) trilleille ja kuvioinneille ja erityisesti kappaleen *Campanula* (*Kellokukka*) harmonisesti hämärille kellosoinneille.

Opuksen 94 kuusi kappaletta ovat yhtä lukuun ottamatta peräisin vuodelta 1919 eli ajalta ensimmäisen maailmansodan jälkeen ja Suomen jo muututtua itsenäiseksi kansakunnaksi (poikkeus on nro 2, *Nouvelette* [*Noveletti*], joka oli sävelletty viisi vuotta aikaisemmin). Tässä kokoelmassa valssi (nimeltään yksinkertaisesti *Danse* [*Tanssi*]) on sijoitettu ensimmäiseksi, ja siinä on maanläheinen ja karkea sävy. Kappaleen *Berger et bergerette* (*Paimenpoika ja paimentyttö*) pastoraaliteemalla ja kappaleen *Gavotte* (*Gavotti*) pastissiluonteella on vain vähän yhteistä hiukan aiemmin valmistuneen *viidennen sinfonian* kanssa. Sen sijaan ne muistuttavat kappaletta *Autrefois* (ks. jäljempänä), joka on muutamaa kuukautta myöhemmin kantaesityksensä saanut kappale, niin ikään pastissi; näin ollen on mahdollista, että ne perustuvat tuota teosta varten suunniteltuihin, hylättyihin temaattisiin ideoihin. Kolmas kappale – *Sonnet* (*Sonetti*) – on laajennettu versio kappaleesta, jonka hän suunnitteli lähettävänsä lahjaksi ystävälleen Oscar Parviaiselle (ks. jäljempänä).

*Kuusi bagatellia* op. 97 on peräisin vuodelta 1920, ja *kahdeksan kappaletta* op. 99 vuodelta 1922. Pinnallisesti ne muistuttavat varhaisempia kappaleita opuksissa 34 ja 40. Jokainen näistä kokoelmista sisältää marssin, mutta lukuun ottamatta odotettavissa olevaa valssia jokaisessa ryhmässä, tanssimuodot eivät nyt esiinny yhtä tiheästi kuin aikaisemmin: Sibelius ottaa askelen taakse kohti opuksen 58 abstraktimpaa ilmaisua, mutta pitää tällä kertaa kappaleiden mittakaavan vaatimattomampana. Opuksessa 97 Sibelius antaa tyhjiä lupauksia syklisen teoksen käsitteestä antamalla kummallekin ääriosalle nimen *Humoreske* (*Humoreski*). Kustantamattomat varhaisversiot toisesta ja viidennestä kappaleesta ovat säilyneet: siinä missä kappaleessa

*Lied (Laulu)* on vain vähäisiä eroavaisuuksia, *Impromptun* ensimmäinen versio – kaihoisa unelointilaulu – sisältää keskijaksossa 21 lisätahtia (kummatkin varhaisversiot löytyvät levytettyinä tällä kokoelmalla ensimmäisen kerran). Opuksensa 99 Sibelius sävelsi työskennellessään *kuudennen sinfoniansa* parissa. Hän oli kuullut hiljattain, että hänen rakas Christian-veljensä oli kuolemansairas, kärsien parantumattomasta anemiasta, mikä selittää mahdollisesti ryhmän hitaampien kappaleiden *Souvenir (Muisto)* ja *Couplet (Kupletti)* erityisen kipeyden.

Kaksi seuraavaa opusryhmää, opukset 101 ja 103, ovat molemmat vuosilta 1923–24, ja ne valmistuivat muutamaa viikkoa ennen *seitsemännen sinfonian* ensiesitystä. Teokset ovat merkinä Sibeliuksen myöhäisen pianomusiikkijakson alkamisesta; niiden tunnuksena tunnemaailma on selvästi yhteydessä kahden viimeisen sinfonian vastaavaan. Kappaleet ovat keskimäärin aavistuksen pidempiä kuin muutamassa edeltävässä opuksessa, mutta ne tuntuvat huomattavasti pidemmiltä, koska niiden temaattinen materiaali on kaiken kaikkiaan suuremmissa mittakaavassa, ja sitä kehitellään kunnianhimoisemmin. Tämä näkyy selvimmin opuksen 103 avauskappaleessa *The Village Church (Kyläkirkko)*, joka lainaa pääteemansa jalosta, jousikvartetille sävelletystä teoksesta *Andante festivo* (joka myöhemmin sovitettiin jousiorkesterille). Samoin hautajaismarssissa *In Mournful Mood (Murheisena)* op. 103 nro 5 on huomattavasti enemmän ylevyyttä kuin sen vaatimattomat mitat tuovat mieleen. Se kuullaan tässä kahtena versiona: Sibeliuksen kustannettuun versioon tekemistä muutoksista mainittakoon läpi kappaleen yläoktaavissa esiintyneen C-urkupisteen poistaminen. Kappaleen *Scène romantique (Romanttinen kohtaus)* op. 101 nro 5 kahden version eroavaisuudet ovat paljon vähäisemmät: luonnosversiolla ei ole otsikkoa (vain tempomerkinnät *Andantino – Allegretto*) ja kustannettu versio – jossa on venäläissyntyisen säveltäjä-kapellimestari-pianisti Alexander Silotin tekemiä hienovaraisia toimituksellisia muutoksia – sisältää enemmän tulkinnallisia ohjeita ja muutoksen 6/4-tahtilajista 6/8-tahtilajiin.

*Viisi luonnosta* pianolle op. 114 sävellettiin vuonna 1929 – kuten myös viululle

ja pianolle sävelletyt opukset 115 ja 116 – ja nämä teokset tekivät selväksi sen, että Sibelius oli uuden, radikaalin, harmonisesti aiempaa rohkeamman tyyllillisen jakson kynnyksellä. Erinomainen esimerkki tästä on kokoelman neljäs kappale, *Metsälaulu*, jossa pahaenteinen melodia ilmestyy impressionististen kahdeksasosanuotien muodostamasta taustasta (tämä levytys sisältää myös kappaleen varhaisen luonnoksen, joka on 12 tahtia kustannettua versiota lyhyempi). Siinä määrin kuin Sibeliuksen pianomusiikki heijastaa hänen orkesteriteostensa musiikillista tyyliä, nämä viisi kappaletta antavat todennäköisesti meille olemassa olevasta materiaalista parhaan kuvan siitä, mitä *kahdeksannen sinfonian* sointimaailma olisi ollut. Opuksessa 114 kaikkien kappaleiden nimet viittaavat jollain tapaa luontoon, vaikka itse musiikki sisältääkin vain vähän erityisen kuvallisia elementtejä. Vaikka kappaleet eivät itse asiassa jaa lainkaan temaattista materiaalia, ne ovat tunnelmansa ja tekstuurinsa puolesta läheisessä yhteydessä keskenään.

Tässä levytyksessä kuultavista itsenäisistä kappaleista sekä *Spagnuolo* että *Mandolinato* kirjoitettiin joulujulkaisuja varten, *Spagnuolo Joulutunnelma*-nimiseen julkaisuun vuonna 1913 ja *Mandolinato Lucifer*-lehteen vuonna 1917. Nämä molemmat pikkukappaleet 6/8-tahtilajissa ovat eloisia, luonteeltaan tanssillisia ja (todennäköisesti sattumalta) esittelevät saman rytmisen kaavan.

Siinä missä monet Sibeliuksen varhaisista pianokappaleista olivat ns. muistokappaleita hänen ystävilleen ja perheelleen, hänen myöhempi tuotantonsa sisälsi niitä huomattavasti vähemmän. Merkillepantavia poikkeuksia ovat kaksi lyhyttä kappaletta vuodelta 1919, *Andantino* ja *Con passione*, jotka omistettiin säveltäjän ystävälle Oscar Parviaiselle. Parviainen oli arvostettu kuvataiteilija, jonka monet työt koristivat Ainolaa. Avioliiton loppuminen ja voimakas alkoholikäyttö johtivat kuitenkin Parviaisen henkisen kunnon rappioon, ja vuonna 1919 hän oli Ulricehamnin parantolassa Ruotsissa, josta hän kirjoitti Sibeliukselle: ”Rukoilen Sinua lähettämään minulle pari nuottiriviä [,] aina ne joku voi minulle soittaa kun kaikkialla on hiljaista ja rauhallista ... minä pidän lähettämäsi nuotit pyhinä ... Ymmär-

rät [,] että olen epätoivoinen ja kaipaen ääntä joka nostaa minut jälleen ylös.” Sibelius ajatteli ensin lähettävänsä hänelle *Andantinon* – joka on itse asiassa alustava versio kappaleelle *Sonnet (Sonetti)* op. 94 nro 3 – mutta muutti sitten mieltään ja kirjoitti ystävälleen kappaleen *Con passione*. Parviaisen kiitollisuus ei tuntenut rajoja: ”Oli kuin salama olisi kulkenut lävitsemi ja olen vielä elävänä. Taivaiden enkelten riemulaulu!”

Elokuun 10. päivänä 1931 Sibelius kirjoitti nelikätkisen pianokappaleen 60-vuotislahjaksi Aino-vaimolleen. *Adagio ”Rakkaalle Ainolle”* on hidas, salaperäinen teos; sekä alkaen että päättyen dominantilla, se luo hämmäyttävän vaikutelman siitä, ettei siinä ole alkua eikä loppua. Se on itsessään lähes vailla melodiaa, mutta sen soinnillisen kielen rohkeus on hämmästyttävää; voisiko tämä olla tyyli, jota hän käytti tuohon aikaan todennäköisesti jo valmistumisen kynnyksellä olevassa *kahdeksannessa sinfoniassaan*?

## Pianotranskriptiot

Olisi liikaa yksinkertaistamista kutsua tämän levyn jäljellä olevia teoksia ”pianotranskriptioiksi”: jotkut ovat juuri niitä, useimmiten orkesterimusiikista, mutta joissain tapauksissa pianoversiot tehtiin samaan aikaan – ja jopa aiemmin – kuin niiden vaihtoehtoiset versiot.

Monet tässä levytetyt pianotranskriptiot perustuvat Sibeliuksen näyttämömusiikkiin. Sekä teoksen *Pelléas ja Mélisande* ja *Belsazarin pitojen* kohdalla hän teki alkuperäisestä näyttämömusiikista konserttisarjat ja samanaikaisesti pianosovitukset. Mæterlinckin symbolistiseen näytelmään *Pelléas ja Mélisande* tehty musiikki sävellettiin Helsingin Ruotsalaisen teatterin tuotantoon vuonna 1905. Alkuperäinen musiikki sisälsi sarjan alku- ja välisoittoja, jotka vaativat vain vähän muutoksia soveltuakseen konserttikäyttöön, ja niinpä konserttisarjasta on jätetty pois vain yksi lyhyt numero näyttämömusiikkiin verrattuna (pianotranskriptiosta on jätetty pois toinenkin osa). *Hufvudstadsbladetin* arvostelija Hjalmar Lenning piti Sibeliuksen osuutta kysei-

sessä näyttämöteoksessa ”erinomaisen tunnelmallisena ja melodisena”. *Belsazarin pidoista* tehty sarja sisältää toisaalta vain noin puolet alkuperäisestä näyttämömusiikista. Ruotsalaisessa teatterissa vuonna 1906 ensiesityksensä saanut Hjalmar Procopén näytelmä yhdistelee raamatullisia tapahtumia Babylonin hovissa tapahtuneisiin vehkeilyihin, ja Sibeliuksen musiikki on täynnä värikästä, eksoottista tekstuuria ja itämaisia tehosteita. Sarjan viimeinen osa, *Khadran tanssi*, on yhdistelmä kahdesta näyttämömusiikin alkuperäisnumerosta, *Elämäntanssista* ja *Kuolemantanssista*; Sibelius teki näistä numeroista myös erilliset pianotranskriptiot, vaikka niitä ei kustannuttukaan.

*Scaramouche* on Poul Knudsenin ja Mikael Trepka Blochin tanssipantomiiimi, joka kestää keskeytymättä yli tunnin. Sibelius kirjoitti teokseen musiikin tanskalaisen kustantajansa Wilhelm Hansenin kehotuksesta vuonna 1913 – hän teki sen varsin vastahakoisesti, koska oli aliarvioinut tarvittavan musiikin määrän ja piti joka tapauksessa librettoa plagioinnin rajoille asti jäljittelevänä – mutta ensiesitys tapahtui vasta vuonna 1922. Hän ei tehnyt tästä näyttämömusiikistaan koskaan orkesterisarjaa, mutta transkriboi pianolle kaksi pitkäkököä otetta – sekä yhden viululle ja pianolle – jotka esittelevät tehokkaasti musiikin värikästä, kromaattista ja joskus demonistakin luonnetta.

Konserttisarjaa ei tullut myöskään musiikista Hofmannsthalin teokseen *Jedermann* (*Jokamies*), joka kirjoitettiin Kansallisteatterin tuotantoon vuonna 1916. Päätellen Sibeliuksen kirjeestä kustantajalleen Robert Lienaulle, näyttää todennäköiseltä, että säveltäjä aloitti tämänkaltaisen sarjan tekemisen vuonna 1925: pianotranskriptiossa esiintyvät kolme osaa erovat jo merkittävästi alkuperäisestä näyttämömusiikista. Mutta Sibelius luopui ajatuksesta säveltää *Jedermann*-sarja paljon mielenkiintoisemman projektin ilmaantuessa: musiikki tanskalaistuotantoon Shakespearen *Myrskystä*. Tämä valtava teos sisälsi riittävästi materiaalia alkusoitolle ja kahdelle orkesterisarjalle, mutta vain kolme lyhyttä osaa transkriboitiin pianolle.

Teoksen *Pan och Echo* (*Pan ja kaiku*) orkesteriversio tehtiin historiallisen kuvaelman säestykseksi Helsingin Filharmonian Seuran orkesterin varainkeruuiltamiin

vuonna 1906. Sibeliuksen kustantaja Robert Lienau sai teoksen pianotranskription yhdeltä vakituisealta yhteistyökumppaniltaan, Paul Juonilta, mutta Sibelius ei ollut tyytyväinen lopputulokseen. Sitten Lienau tilasi toisen sovituksen ”nuorelta pianistilta” (mahdollisesti Alfredo Cairatilta), mutta tämä ei myöskään onnistunut tyydyttämään säveltäjää, joka teki teoksesta lopulta oman transkriptionsa alkukesästä 1907.

*Kellosävel Kallion kirkossa* on myös transkriptio, mutta tällä kertaa alkuperäinen sävellys oli aito kellomelodia, jonka Sibelius oli tehnyt kesäkuussa 1912 vastarakennettuun Kallion kirkkoon. Muutamaa kuukautta myöhemmin tämä sävelmä työstettiin uudelleen niin sekakuorolauluksi kuin soolopianokappaleeksi.

*Till trånaden (Kaiholla)* on nimetty Sibeliuksen yhden lempirunoilijan, J. L. Runebergin, runon mukaan. Vuonna 1913 kirjoitettu pianokappale ei itsessään ole transkriptio, mutta se jakaa temaattisen materiaalin samoihin aikoihin sävelletyn, keskeneräiseksi jääneen orkesterisarjan toisen osan kanssa; sarjan kolmas osa kehittyi sinfoniseksi runoksi *Aallottaret*.

Alun perin *Jääkärien marssi*, rykmenttilaulu Kuninkaalliselle 27. Preussin jääkäripataljoonalle, sävellettiin mieskuorolle ja pianolle vuonna 1917, ja orkesteriversio tehtiin pian tämän jälkeen. Koska pianostemma tuplaa melodiaa, teosta esitetään joskus soolokappaleena, kuten myös sen seurana olevaa *Partiolaisten marssia*. Tämän kappaleen sekakuoroversio kirjoitettiin helsinkiläiselle partio-osastolle vuonna 1918, vaikka se itse asiassa perustuu julkaisemattomaan marssiin vaskille, jonka Sibelius oli säveltänyt edellisen vuosisadan lopussa.

*Valse lyrique* on huomattavasti laajennettu ja korjattu versio kappaleesta, joka oli aloittanut elämänsä opuksessa 75 nimellä *Syringa* (vuonna 1914; ks. edellä). Korjaus on peräisin vuodelta 1919, ja kappale orkestroitiin seuraavana vuonna. Kyseessä on aurinkoinen, huoleton kappale, muistuttaen enemmän Tšaikovskia kuin Johann Straussia. *Autrefois* on musiikki Hjalmar Procopén runoon, jonka Sibelius sävelsi syksyllä 1919 Gösta Stenmanin Helsingissä sijainneen gallerian avajaisia varten. Kappale on 1700-luvun maalaismaisemaa kuvaava, alun perin kahdelle so-

praanolle ja pienelle orkesterille kirjoitettu pastissi. Tammikuussa 1922 Sibelius viimeisteli kappaleen *Valse chevaleresque* – soolopianolle tai orkesterille. Sibeliuksen vaimo Aino ei salannut inhoaan kappaletta kohtaan, nähden sen aviomiehensä pahimpien alkoholististen hurjastelujen symbolina, mutta säveltäjän elinikäisen ystävän Walter von Konowin mukaan Sibelius oli improvisoinut tätä nimenomaista valssia jo monia vuosia aiemmin Firenzessä, innoittuen Uffizin galleriassa eräässä kruunussa näkemästään timanttien loisteesta. Tällä levytyksellä kuullaan myös kappaleen *Valse chevaleresque* julkaisematon varhaisversio.

Vuosina 1921–22 Sibelius teki kolme pientä, kolmiosaista sarjaa, jotka ovat pohjimmiltaan hyväntuulisia ja vaatimattomia, ja joista kaikista on olemassa versiot pienelle orkesterille tai soolopianolle. Kaikki kolme sarjaa vahvistavat todeksi säveltäjän elinikäisen kiinnostuksen tanssimusiikkia kohtaan. Tuossa vaiheessa yhä enenevässä määrin vapiseva käsi teki säveltämisen Sibeliukselle jo fyysisesti hankalaksi. Ensin valmistui *Suite mignonne* (1921), jonka orkesteriversiossa ovat kaksi huilua ja jouset. *Suite mignonne* ei ole niin avoimesti pastissi kuin *Autrefois*, mutta sillä on joka tapauksessa pastoraaliluonne ja tyyllinen samankaltaisuus Tšaikovskin balettimusiikin kanssa. *Suite champêtre* valmistui alkuvuonna 1922, ja sen orkesteriversio on pelkästään jousille. ”Kyllä se on hyvä omassa lajissaan”, oli Sibeliuksen päiväkirjaansa merkitsemä oma arvio teoksesta, jonka hidas osa tuo erityisesti mieleen Griegin. Myöhemmin samana vuonna säveltäjä sai valmiiksi teoksen *Suite caractéristique*. Jossain vaiheessa Sibelius suunnitteli melko komeilevia nimiä teoksen osille – *Danse passionnée*, *Danse romantique* ja *Danse chevaleresque* – mutta hylkäsi ne myöhemmin. Teoksen orkesteriversiossa harppu lisää herkullisen sointivärin jousiorkesteriin.

Maaliskuun 9. päivänä 1925 Helsingissä järjestettiin konsertti Mannerheimin Lastensuojeluliiton toiminnan tukemiseksi. Konserttiin osallistuneen kuuluisan sotilaan ja valtiomiehen, Carl Gustaf Emil Mannerheimin henkilökohtaisesta pyynnöstä Sibelius johti konsertissa monia pikkukappaleitaan päättyen uutuuteen: *Morceau romantique sur un motif de M. Jacob de Julin*, joka perustuu teollisuusmies

Jakob von Julinin valssiteemaan. Kappaleen pianoversio valmistui todennäköisesti ennen sen orkesteriversiota.

*Ett ensamt skidspår (Yksinäinen latu)* laadittiin vuonna 1925 melodraamaksi kertojalle ja pianolle. Bertel Gripenbergin (1878–1947) runo käsittelee katoavaisuuden ja yksinäisyyden teemoja. Vuonna 1948, vuosi Gripenbergin kuoleman jälkeen, Sibelius sovitti teoksen kertojalle, harpulle ja jousille.

## Apologia

On valitettavasti epätodennäköistä, että mikään määrä perusteita – tai vakuuttavia esityksiä – muuttaisi niiden mieltä, jotka päättävät eristäytyä vakiintuneista mieliteistä rakennettuihin norsunluutorneihin. Näille ihmisille Sibeliuksen pianomusiikki on ja tulee aina olemaan huonoa, koska he ovat oppineet asian näin olevan. Joidenkin kappaleiden kohdalla he kieltämättä ovatkin oikeassa. Mutta kaikille, jotka uskovat Sibeliuksen kyenneen tekemään muutakin kuin tusinan verran ”parhaita hittikappaleita”, näiltä levyiltä löytyvä musiikki tarjoaa monia vaivan arvoisia, jopa ilahduttavia, uusia löytöjä. On totta, että sinfoniat ovat sibeliaanisen metsän mahtavat hongat ja koivut, mutta pianomusiikki edustaa sen kaikkein hienovaraisimpia kukkia, ja musiikin ekosysteemissä on paikkansa näille kaikille.

© *Andrew Barnett 2009*

**Folke Gräsbeck** on esittänyt yli 300 Sibeliuksen n. 550 sävellyksestä, ja 87 niistä kantaesityksinä. Viimeaikaiset konserttiesiintymiset ovat vieneet hänet Israeliin, Itävaltaan, Slovakiaan, Venäjälle, Ranskaan, Norjaa ja Italiaan kuin myös eri puolille Suomea, sisältäen Griegin *pianokonserton* esitykset Wienissä ja Bratislavassa. Vuonna 2007, Sibeliuksen kuolemasta tullessa 50 vuotta, hän osallistui Britannian Sibelius-seuran Lontoossa ja Japanin Sibelius-seuran Tokiossa järjestämiin arvovaltaisiin muistokonsertteihin ja -luentoihin.



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-Diamandin yksityisoppilaana. Gräsbeck on myös opiskellut Sibeliuksen Akatemiassa Erik T. Tawaststjernan johdolla, sai sieltä musiikin maisterin arvon vuonna 1997 ja on opettanut siellä vuodesta 1985 lähtien. Vuonna 2008 hän valmistui Sibelius-Akatemiasta musiikin tohtoriksi kirjallisen työn aiheenaan ”The Piano in Jean Sibelius’s Youth Production”. Vuodesta 2002 lähtien hän on toiminut taiteellisena johtajana vuosittain järjestettävällä Sibelius Korppoossa -festivaalilla. Kaikkiaan Gräsbeckin ohjelmistoon kuuluu n. 30 pianokonserttoa, ja hänellä on ollut resitaali-, kamarimusiikki- ja laulusäestysesintymisiä monissa Euroopan maissa, Egyptissä, Israelissa, Yhdistyneissä arabiemiirikunnissa, Botswanaassa, Zimbabwessa, Meksikossa ja Yhdysvalloissa. Hän on levyttänyt laaja-alaisesti ja on yksi BIS-levymerkin Sibelius-julkaisun merkittävimmistä taiteilijoista.

**Peter Lönnqvist** (*Adagio ”Rakkaalle Ainolle”*) opiskeli pianonsoittoa Päijät-Hämeen konservatoriossa ja Sibelius-Akatemiassa, valmistuen sieltä vuonna 1990. Lisäksi hän on opiskellut Pariisissa ja Münchenissä. Hän esiintyi orkesterin solistina ensi kerran vuonna 1982. Siitä lähtien hän on esiintynyt laajasti Suomessa niin solistina, kamarimusiikkona kuin liedpianistinakin. Peter Lönnqvist on esiintynyt myös Saksassa, Puolassa, Virossa ja Venäjällä. Tällä hetkellä hän on pianonsoiton lehtori Lahden konservatoriossa.

Näyttelijä, ohjaaja ja tuottaja **Lasse Pöysti** (*Ett ensamt skidspår*) omaa pitkän ja menestyksekkään uran elokuvissa, radiossa ja näyttelijänä Helsingin ruotsalaisessa teatterissa, Suomen Kansallisteatterissa, Intiimteatterissa, Lilla Teaternissa ja tv-teatterissa. Hän on myös tunnettu teatterinjohtajana, ja hänet on palkittu monilla tunnustuksilla ja palkinnoilla. Lisäksi hän on kirjoittanut monia kirjoja, mm. omat muistelmansa.



Folke Gräsbeck

Photo: © Erik Uddström

## Sibelius und das Klavier

Man kennt Jean Sibelius als großen Symphoniker, doch er war auch ein höchst erfahrener und fruchtbarer Miniaturist, der während seiner ganzen Schaffenslaufbahn neben umfangreichen, mehrsätzigen Werken auch kurze, oft aphoristische Stücke komponierte. Gleichwohl ist seine Klaviermusik das bedauerliche Ziel einer Kritik geworden, die zu den schärfsten gehört, die sein Schaffen je erfahren hat. „Erschreckend schlecht ... nicht nur schlecht, sondern uninteressant – konventionelle, spätromantische Intermezzi ohne Charakter oder Individualität“, befand Tim Page 1987 in der *New York Times*, während David Gutman zwei Jahrzehnte später in der *International Record Review* verächtlich von der „schlechtesten Klaviermusik“ sprach, „die je von einem bedeutenden Komponisten verbrochen wurde“.

Bis zu einem gewissen Grad bietet Sibelius' Klavierschaffen derlei oberflächlichen Invektiven ein leichtes Ziel. Sibelius war kein Klaviervirtuose wie Rachmaninow oder Liszt, und er schrieb nicht wie einer. In vielen seiner Klavierstücke kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, er habe die Musik orchestral konzipiert (wo sein Genie und seine Originalität über jeden Zweifel erhaben sind) und dann versucht, dieses Klangbild auf das Klavier zu übertragen. Hätten Beethoven oder Schumann Sibelius' Klavierstücke komponiert, so hätten sie an jenen Stellen, wo Sibelius' orchestrales Denken der Suche nach dem idealen Klavierklang im Weg steht, zweifellos andere Lösungen gefunden. Andererseits: Hätte Sibelius Schumanns Symphonien komponiert, dann hätte er sicher jene „Überladenheit“ vermieden, derer dessen Werke oft bezichtigt werden. Aber Sibelius' Klaviermusik hat andere Stärken. Melodik und Rhythmik sind durchweg charakteristisch und individuell, und sein Erfindungsreichtum ist hier so groß wie in jedem anderen Bereich seines Schaffens: So gut wie nie greift er auf Themen aus anderen Werken zurück; auch die Volksmusik ist allenfalls im Hintergrund präsent und nicht – wie bei einigen anderen Komponisten – eine nach Belieben zu plündernde Bibliothek der Melodien und Motive.

Obwohl er in einem Umfeld aufwuchs, in dem das Klavierspiel beinahe obligatorisch war, machte Sibelius in jungen Jahren einige unglückliche Erfahrungen mit diesem Instrument. Die Lokalzeitung *Hämeen Sanomat* berichtete, dass seine Tante Julia den kleinen Sibelius „mit einer Stricknadel auf die Finger schlug“, wenn er während der von ihr erteilten Klavierstunden Fehler machte. „Als ich klein war“, erinnerte sich Sibelius später, „hatten wir ein Tafelklavier, das ungefähr drei Vierteltöne zu niedrig gestimmt war. Meine ganze Welt steckte darin, und als wir ein neues Klavier mit normaler Stimmung bekamen, zerbrach das alles. Ich entfremdete mich vom Klavier.“ Vielleicht liegt es daran, dass das Klavier während seines Studiums an der Musikakademie Helsinki zu seinen schwächeren Fächern gehörte.

Der hohe Anteil von Miniaturen und Charakterstücken an Sibelius' Klavierschaffen hat zwei negative Auswirkungen: Pianisten und Publikum neigen dazu, sie zu vernachlässigen; während Kritiker die Vermutung geäußert haben, Sibelius sei weder willens noch fähig gewesen, größer dimensionierte Klavierwerke zu komponieren (ein Urteil, dass durch die bedeutenden Klavierpartien seiner frühen Kammermusik – man denke insbesondere an das *Klavierquintett g-moll* aus dem Jahr 1890 – und seiner freilich einzigen vollständigen Klaviersonate, der *Sonate F-Dur* aus dem Jahr 1893, Lügen gestraft wird.)

In der ersten Hälfte seiner Karriere mietete Sibelius eine Reihe von Klavieren, bis er im Dezember 1915 zu seinem 50. Geburtstag mittels verschiedener Zuwendungen einen großen Steinway-Flügel erhielt, den er bis zum Ende seines Lebens behielt. (Noch heute steht er in seinem Haus Ainola und wird bei Musikveranstaltungen eingesetzt.) Für den hochverschuldeten Komponisten bedeutete dieses Instrument zweifellos einen großen Luxus. Drei Wochen nach seinem Geburtstag notierte er in seinem Tagebuch: „Meine Schulden werden einfach nicht kleiner. Ich kann mir das nicht erklären, verdiene ich doch gutes Geld, von dem ich einen großen Teil für Tilgungen verwende. Trotz meiner Reputation werde ich nicht angemessen bezahlt. Ja, ja!“ Obwohl Sibelius mittlerweile eine sichere Position als Ikone der finnischen

Kultur inne hatte, wurde ihm der entwürdigende Besuch des Gerichtsvollziehers nicht erspart, der den Steinway beschlagnahmen wollte. Glücklicherweise setzte sich der gesunde Menschenverstand durch, so dass das Instrument in Ainola bleiben konnte.

Auch wenn Sibelius seinem Sekretär Santeri Levas sagte, er wisse „dass sie [die Klavierstücke] eine Zukunft haben, obwohl sie heute beinahe ganz vergessen sind“, wäre es sinnlos behaupten zu wollen, seine Klaviermusik werde es an Popularität oder Geltung je mit seinen Symphonien, Symphonischen Dichtungen oder dem Violinkonzert aufnehmen können. Dennoch haben mindestens fünf Pianisten – nicht alle Finnen – Zyklen mit Klaviermusik von Sibelius eingespielt. Die Edition von Folke Gräsbeck (zu der die vorliegenden CDs sowie Box 4 derselben Reihe gehören) enthält jedoch als einzige die Jugendwerke sowie alle überlieferten Alternativfassungen.

Zeitgenössischen Berichten zufolge war Sibelius bereits als Kind in der Lage, die Aufmerksamkeit der Hörer mit seinen Klavierimprovisationen auf frappierende Weise zu fesseln. Sein Schüler und Freund Georg von Wendt (1876–1954, ein Universitätsprofessor und Politiker, der Sibelius in den Jahren der Prohibition die Beschaffung von Alkohol ermöglichte!) schrieb, „diese wunderbaren Fantasien nahmen einen von der ersten Note bis zum letzten Akkord gefangen, als ob die Hörer betäubten wären. Es ist sehr schade, dass sie nie notiert wurden. Diejenigen, die Sibelius in den 1890er Jahren improvisieren hörten, als er dies am ausgiebigsten tat, kamen in den Genuss der größten Schönheit, die die zeitgenössische Musik anzubieten hat“. Darüber hinaus nutzte Sibelius das Klavier sicherlich in späteren Jahren beim Komponieren. Seine Tochter Margareta Jalas berichtet: „Nachtweisen“ – so nannten wir sein stilles Spiel in der Nacht, wenn er komponierte, nachdem die anderen zu Bett gegangen waren. Diese Nächte hatten eine bezwingende Atmosphäre, die ich immer noch spüre, wenn ich an meine Kindheit zurückdenke.“

Box 4 der Sibelius-Edition [BIS-CD-1909/11] enthält die Klaviermusik, die Sibelius in seiner Jugend und in seiner nationalromantischen Periode komponiert hat; die

vorliegende zweite Folge versammelt das übrige Soloklavierschaffen: Werke aus den Jahren 1905 bis 1931.

## Die Sonatinen und Rondinos

Wer heute Sibelius' Haus in Järvenpää besucht, kann sich leicht Sibelius' lange Jahre der Zurückgezogenheit vorstellen, und er wird den Schluss ziehen, dass dies immer ein Ort der Ruhe, Ausgeglichenheit und Harmonie gewesen sei. Tatsächlich aber war dies lange Zeit ein quirliges Familienheim, in dem der Komponist und seine Frau Aino fünf Töchter großzogen und regelmäßig Freunde empfangen. Und dieser Haushalt kannte auch Konflikte: 1912, im Jahr der *Drei Sonatinen*, hatte Aino mit ihrer ruppigen Schwägerin Saimi Järnefelt einen derart heftigen Streit, dass – wie Sibelius in seinem Tagebuch vermerkte – „Aino sich in Krämpfen auf dem Boden wand. Und alles, wofür sie, Aino, gearbeitet hatte, wurde abgetan, als wäre es Nichts. Wir müssen fort von hier!“ Sibelius spielte sogar mit dem Gedanken, Ainola zu verkaufen und nach Paris überzusiedeln, doch er kam bald davon ab. Außerdem hatte er eine Art kreativer Flaute. „Als Komponist bin ich ‚in einer Zeit der Erwartung‘ ... ‚Erste Fantasie für großes Orchester op. 67‘!! ‚Zweite‘ usw.!! Darin mag die Lösung liegen. – Oper?! Symphonien? Ja, ja, die Angelegenheit will mit Bedacht angegangen sein“.

Trotz ihrer Kürze werden die *Drei Sonatinen* allgemein zu Sibelius' besten Klavierwerken gezählt. Im Vergleich mit den zahlreichen Tanzsätzen und Charakterstücken, die sein Klavierschaffen prägen, sind die *Sonatinen* abstrakter. Es sind keine Miniaturen *per se*, sondern hochverdichtete Vertreter größerer Formen; viele Pianisten betrachten sie als so eng verwoben, dass sie beinahe ein einziges, größeres Werk bilden.

Die *Sonatine fis-moll* zeigt das Modell aller drei Werke: Obgleich die Stimmung keineswegs so düster ist wie in der im Vorjahr entstandenen *Vierten Symphonie*, sind die Motive eher noch aphoristischer und der Verzicht auf überflüssigen harmo-

nischen Rückhalt noch offener. In der *Sonatine E-Dur* klingen das derb-robuste Thema des ersten Satzes, die sanft trällernde 6/4-Melodie des *Andantino* und das tänzerische Hauptmotiv des Finales an Sibelius' Stil der 1880er und 1890er Jahre an, wenngleich die Verwendungsweise und der leichte Satz sie eindeutig als ein Werk des reifen Sibelius kennzeichnen. Die kontrapunktischen Elemente der Musik könnten auch als ein Widerhall seiner lebenslangen Liebe für Bach gedeutet werden. Das dritte Werk dieser Reihe, die *Sonatine b-moll*, hat nur zwei Sätze, obwohl das *Allegretto*, das in Takt 39 des zweiten Satzes beginnt, eigenständig genug scheint, um als separater Satz gezählt zu werden. Die gesamte Sonatine basiert auf demselben, in den Anfangstakten erklingenden Themenmaterial, das mit großem Abwechslungs- und Einfallsreichtum verwandelt wird: Zu Beginn des zweiten Satzes etwa erscheint es als Trauermarsch und später (im *Allegretto*) als manisches, eindringliches Rondo.

Die beiden *Rondinos*, die im November 1912, vier Monate nach den *Sonatinen*, fertiggestellt wurden, ähneln letzteren hinsichtlich Stil und Länge, doch Sibelius' Tagebuch belegt, dass sie als selbständige Stücke und nicht als Sätze für unvollständige Sonatinen konzipiert wurden. Wenige Monate zuvor war ihm von der Wiener Universal Edition – dem Verlag, in dem die *Rondinos* veröffentlicht wurden – angeboten worden, „in erster Linie Klaviermusik und nicht allzu umfangreiche Kammer- oder Orchester-Musik“ zu komponieren.

## **Werke mit beschreibenden Titeln und Souvenirs**

In Anbetracht der schiereren Menge kurzer Klavierstücke, die Sibelius in der zweiten Hälfte seiner Schaffenslaufbahn komponiert hat, könnte der oberflächliche Betrachter vermuten, dass in stilistischer Hinsicht zwischen ihnen wenig bis keine Unterschiede bestünden. Tatsächlich aber kann man eine deutliche Entwicklung erkennen, die den Entwicklungen entspricht, die seine Orchestermusik durchläuft. Während des Ersten Weltkriegs war Sibelius von seinen deutschen Verlegern und den damit ver-

bundenen Tantiemen abgeschnitten und deshalb gezwungen, kleine Stücke zu schreiben, die dem Geschmack der einheimischen Verleger entgegenkamen und daher leicht zu verkaufen waren. Die kriegsbedingten Beschränkungen allein erklären die Zunahme solcher Stücke aber nicht zur Gänze, wurden die frühesten doch vor Ausbruch des Krieges komponiert (die *Étude*, op. 76 Nr. 2 beispielsweise entstand 1911, die *Ballade* [eine vordem nicht eingespielte, recht schlichte Frühfassung von *Die Pappel* op. 75 Nr. 3] um 1912) und die letzten (op. 114) mehr als ein Jahrzehnt nach dessen Ende. Unzweifelhaft decken diese Werke ein beeindruckend breites Spektrum an Emotionen und Stilen ab, wenngleich sie einige gemeinsame Charakteristika teilen – z.B. enthalten die meisten der unter einer Opuszahl zusammengefassten Gruppen einen Walzer. Obwohl einige der Stücke pianistisch unpraktisch sind, wartet eine weit größere Zahl mit funkelnden melodischen Eingebungen, geschickter Charakterisierungskunst und musikalischem Farbenreichtum auf.

Die zehn Stücke von Opus 58 sind in einem einzigen Schaffensrausch zwischen Mai und August 1909 entstanden. Fast fünf Jahre waren seit Sibelius' letztem bedeutenden neuen Klavierwerk (von Transkriptionen und Begleitpartien abgesehen) vergangen, gegenüber dem Opus 58 eine deutliche Entwicklung in stilistischer Hinsicht bekundet. Einflüsse der finnischen Volksmusik und des *Kalevala* finden sich hier nur selten; stattdessen sind Elemente der „jungen Klassizität“, die den Stil der unlängst komponierten *Dritten Symphonie* widerspiegeln, mit impressionistischen Zügen kombiniert, die jene Musik vorwegnehmen, die Sibelius in den folgenden Jahren komponieren sollte. Die Stücke sind daher von unterschiedlichster Stimmung – und auch Dauer. Die Gruppe weist insofern voraus, als es die impressionistischeren Nummern (*Rêverie*, *Des Abends*) sind – im Unterschied zu jenen, die der „jungen Klassizität“ folgen (*Air varié*, *Der Hirt* oder *Tempo di minuetto*) –, in denen es Sibelius am Überzeugendsten gelingt, Atmosphäre zu erzeugen und Spannung aufrecht zu erhalten. Die Gruppe enthält eines der seltenen Beispiele für Variationenformen in Sibelius' reifem Schaffen (*Air varié*) sowie einige hervorragende



Naturportraits (*Des Abends, Sommerlied*). In seinem Tagebuch vermerkte er: „Mir scheint, dass die Technik in diesen Stücken besser ist als in anderen ihrer Art.“

Die *Vier lyrischen Stücke* op. 74 wurden Anfang 1914 komponiert, als Sibelius an seiner Symphonischen Dichtung *Die Okeaniden* arbeitete; einige von dessen stilistischen Charakteristika spiegeln sich in den sanften, wellenförmigen Motiven des ersten Stücks, *Ekloge*, deutlich wider; sowohl dieses Stück wie auch *Sanfter Westwind* enthalten impressionistische Momente. Für die Tanzmusik stehen die Polka *Auf dem Tanzvergnügen* und der langsame Walzer *Im alten Heim*.

Die relativ populären Fünf Stücke op. 75 sind auch unter dem Titel „Die Bäume“ bekannt. Hinsichtlich der Klangfülle handelt es sich vielleicht um das „orchestralste“ seiner Klavierwerke: *Den ensamma furan (Die einsame Fichte)* hat die Pracht von *Am Schlosstor* aus der Schauspielmusik zu *Pelléas et Mélisande, Aspen (Die Pappel)* nimmt das klagende Fagottsolo aus der *Fünften Symphonie* vorweg und *Björken (Die Birke)* enthält ein Motiv, das der Yale-Fassung der Symphonischen Dichtung *Die Okeaniden* entlehnt ist. Ursprünglich sollte die Werkgruppe aus sechs Stücken bestehen, doch Sibelius entschloss sich, das Material der letzten Nummer, *Syringa (Flieder – zugegebenermaßen kein Baum im engeren Sinne!)*, an anderer Stelle zu verwenden. Sämtliche Stücke wurden im Herbst 1914 komponiert, wengleich das populärste darunter – der langsame Walzer *Granen (Die Tanne)* – fünf Jahre später signifikant überarbeitet wurde. (Diese Einspielung enthält auch die Ersteinpielung der einfacheren Originalfassung.) 1919 versuchte er, thematisches Material aus *Granen* und *Syringa* zu einem Walzer in ABA-Form mit dem Titel *Valse lyrique* zu kombinieren. Da er mit dem Ergebnis nicht zufrieden war, entschloss er sich, *Granen* als separates Stück mit stärker figuriertem Satz und einem durchweg deutlicher definierten rhythmischen Profil umzuarbeiten. *Syringa* wurde erweitert und begann ein Eigenleben als *Valse lyrique* (s. unten).

Die dreizehn sehr kurzen Stücke der Werkgruppe op. 76 sind, ähnlich wie die eng verwandten Stücke der Gruppen op. 34 und op. 40 (vgl. Box 4 der Sibelius-Edition),

im Laufe mehrerer Jahre entstanden (hier: 1911–1919) und wurden lediglich für die Publikation zusammengefasst. Ebenso wie die einzelnen Pralinen einer bunten Pralinenmischung nicht schlechter schmecken als jene, die aus einer einheitlichen Schachtel kommen, so sind auch Sibelius' Klavierminiaturen nicht weniger vorzüglich, weil sie separat komponiert wurden. Zu den bekanntesten Stücken der Sammlung gehören ihre zwei unpräntiösesten Nummern: *Étude* und *Pièce enfantine*, aber es gibt auch einige berührende langsame Stücke (*Consolation*, *Elegiaco*), farbenreiche Charakterportraits (*Linnæa*, *Harlequinade*) – und das *Capriccietto*, so skurril und unberechenbar wie ein musikalischer Blitz, hat in Sibelius' Schaffen nicht seinesgleichen.

Die Werkgruppe op. 85 aus den Jahren 1916/17 ist der Gruppe op. 75 darin verschwistert, dass ihre fünf Stücke allesamt nach Blumen benannt sind. Die gut gelaunten Melodien und anmutigen Rhythmen von *Bellis* (*Das Gänseblümchen*), *Oeillet* (*Die Nelke*) und *Aquileja* (*Die Akelei*) stehen in scharfem Kontrast zu den Trillern und Verzierungen von *Iris* und insbesondere den harmonisch mehrdeutigen Glockenklängen von *Campanula* (*Die Glockenblume*).

Mit einer einzigen Ausnahme stammen alle sechs Stücke der Werkgruppe op. 94 aus dem Jahr 1919 – nach dem Ende des Ersten Weltkriegs und der Etablierung Finnlands als unabhängiger Nation. (Die Ausnahme ist die fünf Jahre zuvor entstandene Nr. 2, *Nouvellette*.) In dieser Gruppe steht der Walzer (mit dem schlichten Titel *Tanz*) an erster Stelle und hat einen derben, robusten Charakter. Das pastorale Thema von *Berger et bergerette* und der historisierende Charakter der *Gavotte* haben wenig mit der gerade fertiggestellten *Fünften Symphonie* gemein, sondern erinnern vielmehr an *Autrefois* (s.u.), eine andere Stilkopie, die wenige Monate später uraufgeführt werden sollte; es ist daher denkbar, dass sie auf verworfenem thematischen Material zu jenem Werk basieren. Bei dem dritten Stück – *Sonett* – handelt es sich um die erweiterte Fassung eines Stücks, das er seinem Freund Oscar Parviainen als Geschenk zu übersenden beabsichtigte (s.u.).

Die *Sechs Bagatellen* op. 97 wurden 1920 komponiert, die *Acht kleinen Stücke* op. 99 1922. Auf den ersten Blick ähneln sie den Stücken op. 34 und op. 40. Jede Gruppe enthält einen Marsch, aber Tänze finden sich jetzt weniger häufig als zuvor – vom obligatorischen Walzer einmal abgesehen. Sibelius geht einen Schritt zurück zu der eher abstrakten Expressivität der Werkgruppe op. 58, wählt diesmal aber einen bescheideneren Rahmen. In der Werkgruppe op. 97 zollt er der Idee der zyklischen Anlage vorderhand Tribut, in dem er beide Rahmenstücke *Humoreske* nennt. Vom zweiten und vom fünften Stück sind unveröffentlichte Frühfassungen überliefert: Während das *Lied* nur geringfügige Unterschiede zeigt, enthält die Erstfassung des *Impromptu* – eine sehnsüchtige Träumerei – weitere 21 Takte im Mittelteil. (Beide Erstfassungen wurden hier erstmals eingespielt.) Die Gruppe op. 99 entstand während der Arbeit an der *Sechsten Symphonie*. Sibelius hatte gerade erfahren, dass sein geliebter Bruder Christian todkrank war (er litt an unheilbarer Anämie), was möglicherweise die besondere Schmerzlichkeit der langsamen Stücke dieser Gruppe – *Souvenir* und *Couplet* – erklärt.

Die nächsten beiden Gruppen, op. 101 und op. 103, stammen beide aus den Jahren 1923/24 und wurden wenige Wochen vor der Uraufführung der *Siebten Symphonie* fertiggestellt. Sie markieren den Beginn der späten Periode in Sibelius' Klaviermusik; das emotionale Gefilde, das sie erkunden, entspricht deutlich jenem der letzten beiden Symphonien. Die Stücke sind in der Regel nur wenig umfangreicher als die der vorherigen Gruppen, da ihr Themenmaterial aber von prächtigerem Zuschnitt ist und ambitionierter entwickelt wird, vermitteln sie den Eindruck, beträchtlich länger zu sein. Nirgends wird dies deutlicher als in *Die Dorfkirche*, dem ersten Stück der Gruppe op. 103, das sein Hauptthema dem noblen *Andante festivo* für Streichquartett (später auch für Streichorchester bearbeitet) entlehnt. Ganz ähnlich hat der Trauermarsch *In betrübter Stimmung* (op. 103 Nr. 5) weit mehr Größe als seine bescheidenen Dimensionen vermuten lassen. Er ist hier in zwei Fassungen zu hören; zu den Änderungen, die Sibelius vor dem Druck vornahm, gehört die

Streichung eines kühnen Liegetons (C) in der oberen Oktave. Weit weniger Unterschiede gibt es zwischen den beiden Fassungen der *Scène romantique* (op. 101 Nr. 5): Der Entwurf trägt keinen Titel (sondern lediglich die Tempoangabe *Andantino – Allegretto*), die veröffentlichte Fassung – die kleinere redaktionelle Änderungen des in Russland geborenen Komponisten, Dirigenten und Pianisten Alexander Siloti enthält – weist weitere Ausdrucksbezeichnungen und einen Wechsel von 6/4- zu 6/8-Taktnotation auf.

Die *Fünf Skizzen für Klavier* op. 114 und die Stücke für Violine und Klavier op. 115 und 116 – alle in den ersten Monaten von 1929 entstanden – zeigen Sibelius an der Schwelle zu einer radikal neuen, harmonisch kühneren Stilperiode. Besonders deutlich wird dies im vierten Stück der Gruppe, *Metsäläulu (Lied im Walde)*, in dem sich eine betörende Melodie über einen Untergrund aus impressionistischen Achteln erhebt. (Diese Einspielung enthält auch eine frühe, zwölf Takte kürzere Fassung dieses Stücks.) Insofern Sibelius' Klaviermusik den Stil seiner Orchesterwerke widerspiegelt, liefern diese fünf Stücke den wohl deutlichsten Hinweis auf die Klangwelt der *Achten Symphonie*. Die Titel der fünf Stücke beziehen sich alle auf die Natur, wenngleich sich wenig spezifisch tonmalerische Elemente finden. Auch wenn die Stücke kein gemeinsames Themenmaterial teilen, sind sie doch in Stimmung und Textur eng miteinander verwandt.

Von den hier eingespielten eigenständigen Stücken wurden sowohl *Spagnuolo* wie auch *Mandolinato* für Weihnachtspublikationen geschrieben – *Spagnuolo* 1913 für einen Band mit dem Titel *Joulutunnelma (Weihnachtsstimmung)*, *Mandolinato* 1917 für die Zeitschrift *Lucifer*. In beiden Fällen handelt es sich um winzige Stücke von lebhaftem, tänzerischem Charakter, die nicht nur den 6/8-Takt, sondern (wohl zufälligerweise) auch dasselbe rhythmische Muster teilen.

Während viele der frühen Klavierstücke sogenannte „Souvernirs“ für Freunde oder die Familie waren, hat Sibelius später erheblich weniger solcher Stücke geschrieben. Bemerkenswerte Ausnahmen sind das *Andantino* und *Con passione*, zwei

kurze Stücke aus dem Jahr 1919, die Oscar Parviainen, einem Freund des Komponisten, gewidmet sind. Parviainen war ein angesehener Maler, dessen Werk auch Sibelius' Sammlung in Ainola schmückten. Das Scheitern seiner Ehe und schwere Alkoholprobleme aber führten zu einer Verschlechterung seiner geistigen Verfassung; 1919 befand er sich in einem Sanatorium im schwedischen Ulricehamn, von wo aus er Sibelius um „ein paar Zeilen Musik“ bat“, denn „es gibt immer jemanden, der sie mir vorspielen könnte, wenn es hier still und friedlich ist ... Ich werde die Musik, die Du sendest, wie ein heiliges Geschenk behandeln ... Ich bin verzweifelt und sehne mich nach einer Stimme, die mich wieder aufrichten könnte.“ Sibelius dachte zuerst daran, ihm das *Andantino* – eine frühe Fassung des *Sonetts* op. 94 Nr. 3 – zu senden, änderte aber seine Meinung und schrieb *Con passione* für seinen Freund. Parviainens Dankbarkeit war grenzenlos: „Es war, als ob ein Blitz durch mich durchzuckt hätte, und ich war wieder lebendig. Ein Freudengesang der himmlischen Heerscharen!“

Am 10. August 1931 schrieb Sibelius ein Stück für Klavier zu vier Händen als Geschenk zum 60. Geburtstag seiner Frau Aino . Das *Adagio* „*Rakkalle Ainolle*“ („*Meiner geliebten Aino*“) ist ein langsames, geheimnisvolles Werk; indem es auf der Dominante beginnt und endet, erzeugt es den verblüffenden Eindruck, weder Anfang noch Ende zu haben. Melodien im eigentlichen Sinn fehlen beinahe völlig, aber die Kühnheit der harmonischen Sprache ist erstaunlich: Ist dies der Stil auch seiner *Achten Symphonie*, die sich damals kurz vor der Fertigstellung befunden haben muss?

## **Klavierbearbeitungen und -originale**

Es ist allzu vereinfachend, die übrigen Werke dieser Einspielung als „Klavierbearbeitungen“ zu bezeichnen: Einige sind genau das (meist von Orchestermusik), aber in anderen Fällen sind die Klavierfassungen zur selben Zeit – oder sogar früher – als ihre alternativen Versionen entstanden.

Viele der hier aufgenommen Klavierbearbeitungen basieren auf Musik, die Sibelius für das Theater komponiert hat. Im Falle von *Pelléas et Mélisande* und *Belsazars Gastmahl* fertigte er von den originalen Schauspielmusiken orchestrale Konzertsuiten und, zur gleichen Zeit, Klavierbearbeitungen an. Die Musik zu Mæterlincks symbolistischem Schauspiel *Pelléas et Mélisande* wurde 1905 für eine Produktion des Schwedischen Theaters in Helsinki komponiert. Die originale Partitur bestand aus einer Reihe von Vor- und Zwischenspielen, die für den Konzertgebrauch nur geringfügig überarbeitet werden mussten, so dass die Konzertsuite nur eine kurze Nummer der Schauspielmusik auslässt (in der Klavierbearbeitung ist eine weitere gestrichen). In der Zeitung *Hufvudstadsbladet* sprach der Kritiker Hjalmar Lenning im Hinblick auf Sibelius' Anteil von einer „ungemein atmosphärischen, melodiosen Musik“. Die Suite aus *Belsazars Gastmahl* andererseits enthält nur ungefähr die Hälfte der originalen Schauspielmusik. Hjalmar Procopés Schauspiel erlebte 1906 seine Premiere am Schwedischen Theater; es verbindet biblische Überlieferungen mit Intrigen am babylonischen Hof. Sibelius' Musik ist voller farbenprächtiger, exotischer Reize und orientalischer Effekte. Der letzte Satz der Suite, *Khadras Tanz*, kombiniert zwei der originalen Schauspielnummern – *Tanz des Lebens* und *Tanz des Todes*; Sibelius fertigte auch separate Klavierbearbeitungen dieser beiden Nummern an, die indes unveröffentlicht blieben.

*Scaramouche* ist eine Tanz-Pantomime von Poul Knudsen und Mikael Trepka Bloch, die mehr als eine Stunde dauert und keine Pause hat. Sibelius schrieb die Musik auf eine Anfrage des dänischen Verlegers Wilhelm Hansen 1913 – eher widerstrebend, da er die Menge an Musik unterschätzte, die er zu komponieren hatte, und das Libretto ohnehin für ein unselbständiges Machwerk an der Grenze zum Plagiat hielt –, wengleich die Uraufführung erst 1922 stattfand. Sibelius hat aus dieser Musik keine Konzertsuite angefertigt, aber zwei umfängliche Transkriptionen für Klavier sowie eine für Violine und Klavier, in denen der farbenreich-chromatische, bisweilen dämonische Charakter der Musik wirkungsvoll zur Geltung kommt.

Auch aus der Musik zu Hofmannsthals *Jedermann*, die für eine Produktion des Finnischen Nationaltheaters 1916 komponiert wurde, wurde keine Konzertsuite angefertigt. Ein Brief, den Sibelius dem Verleger Robert Lienau schrieb, legt die Vermutung nahe, dass er 1925 eine solche Suite in Angriff genommen hat: Die drei in Klaviertranskription existierenden Sätze unterscheiden sich bereits erheblich von der originalen Schauspielmusik. Doch Sibelius verwarf die Idee einer *Jedermann*-Suite, als ein weit reizvolleres Projekt auf den Plan trat: die Musik für eine dänische Produktion von Shakespeares *Tempest* (*Der Sturm*). Diese umfangreiche Komposition enthielt genug Material für ein Vorspiel und zwei Konzertsuiten; in Klavierbearbeitung liegen dagegen nur drei Sätze vor.

Die Orchesterfassung von *Pan und Echo* wurde für ein historisches Tableau komponiert, das bei einer Benefizveranstaltung zugunsten des Orchesters der Philharmonischen Gesellschaft Helsinki 1906 gezeigt wurde. Sibelius' Verleger Robert Lienau ließ von Paul Juon, einem seiner regelmäßigen Mitarbeiter, einen Klavierauszug der Partitur anfertigen, aber Sibelius war mit dem Ergebnis nicht glücklich. Lienau gab daraufhin bei „einem jungen Pianisten“ (möglicherweise Alfredo Cai-rati) einen zweiten Klavierauszug in Auftrag, der den Komponisten aber ebenso wenig zufriedenstellte. Im Frühjahr 1907 fertigte dieser schließlich eine eigene Transkription an.

Die *Glockenmelodie in der Kirche zu Berghäll* ist ebenfalls eine Transkription, doch diesmal handelt es sich bei dem Original um eine echte Glockenweise, die Sibelius im Juli 1912 für die neuerrichtete Kirche in Kallio (schwed.: Berghäll), einem Stadtteil von Helsinki, komponiert hatte. Wenige Monate darauf wurde die Melodie sowohl als Lied für gemischten Chor wie auch als Stück für Klavier solo umgearbeitet.

*Till trånaden* (*An die Sehnsucht*) wurde nach einem Gedicht J. L. Runebergs benannt, einem von Sibelius' Lieblingsdichtern. Das im November 1913 entstandene Klavierstück ist keine eigentliche Bearbeitung, sondern teilt Themenmaterial mit

dem zweiten Satz einer unvollendeten Orchestersuite aus derselben Zeit; aus dem dritten Satz der Suite ging die Symphonische Dichtung *Die Okeaniden* hervor.

Ursprünglich war der *Marsch der Finnischen Jäger* – ein Regimentslied für das 27. Königlich-Preußische Jägerbataillon – im Jahr 1917 für Männerchor und Klavier komponiert worden; eine Orchesterfassung folgte wenig später. Da das Klavier die Melodie verdoppelt, wird er mitunter als Klaviersolostück aufgeführt – ganz wie sein Pendant, der *Pfadfindermarsch*, dessen Fassung für gemischten Chor 1918 für eine Pfadfindergruppe in Helsinki komponiert wurde, wenngleich er tatsächlich auf einem unveröffentlichten Blechbläsermarsch basiert, den Sibelius kurz vor der Jahrhundertwende komponiert hatte.

*Valse lyrique* ist die stark erweiterte und überarbeitete Fassung einer Komposition, die 1914 als *Syringa* zu Opus 75 gehört hatte (s. oben). Die Revision stammt aus dem Jahr 1919 und wurde im folgenden Jahr orchestriert. Es ist ein sonniges, sorgenfreies Stück, das eher Tschaikowsky als Johann Strauß verpflichtet ist. Bei *Autrefois* handelt es sich um die Vertonung eines Gelegenheitsgedichts von Hjalmar Procopé, die Sibelius im Herbst 1919 zur Einweihung der Galerie Gösta Stenman in Helsinki komponierte. Es ist eine stilistische Nachahmung pastoraler Szenen aus dem 18. Jahrhundert, die ursprünglich für zwei Soprane und kleines Orchester gesetzt war. *Valse chevaleresque* für Klavier solo oder für Orchester wurde im Januar 1922 fertiggestellt. Sibelius' Frau Aino machte keinen Hehl daraus, dass sie dieses Stück nicht mochte, sah sie darin doch ein Symbol für die schlimmsten Alkoholexzesse ihres Mannes; Walter von Konow, Sibelius' lebenslanger Freund, dagegen gab an, Sibelius habe diesen Walzer viele Jahre zuvor in Florenz improvisiert – inspiriert von den funkelnden Diamanten einer Krone in den Uffizien. Diese Einspielung enthält auch eine unveröffentlichte frühe Fassung der *Valse chevaleresque*.

In den Jahren 1921/22 komponierte Sibelius drei kleine dreisätzig Suiten von vorwiegend gutgelauntem, unpräntiösem Charakter, die allesamt in Fassungen für kleines Orchester oder Klavier solo vorliegen. Alle drei Suiten belegen ein weiteres



Mal das lebenslange Interesse des Komponisten an Tanzmusik. Zu jener Zeit erschwerte ihm bereits das zunehmende Zittern seiner Hand den physischen Akt des Komponierens. Zuerst entstand die *Suite mignonne* (1921), die in ihrer Orchesterfassung zwei Flöten und Streicher vorsieht. Weniger offenkundig eine Stilkopie als *Autrefois*, ist die *Suite mignonne* gleichwohl von pastoralem Charakter und steht Tschaikowskys Balletten nahe. Die *Suite champêtre* wurde Anfang 1922 abgeschlossen; die Orchesterfassung sieht nur Streicher vor. „Auf ihre Weise gut“, lautete Sibelius' Urteil in seinem Tagebuch; der langsame Satz erinnert an Grieg. Ende des Jahres stellte Sibelius die *Suite caractéristique* fertig. Zeitweise plante er recht pompöse Satztitel – *Danse passionnée*, *Danse romantique* und *Danse chevaleresque* –, doch wurden sie später verworfen. In der Orchesterfassung fügt eine Harfe den Streichern eine zarte Klangfarbe hinzu.

Am 9. März 1925 fand ein Benefizkonzert zugunsten Mannerheims Kinderschutzbund statt. Auf persönlichen Wunsch des angesehenen Soldaten und Staatsmannes Carl Gustaf Emil Mannerheim, der das Konzert besuchte, dirigierte Sibelius etliche seiner kleinen Stücke und schloss mit einer Neuheit: dem *Morceau romantique sur un motif de M. Jacob de Julin*, das auf einem Walzerthema des Industriellen Jakob von Julin basiert. Die Klavierfassung des Stücks ist vermutlich vor Fertigstellung der Orchesterpartitur entstanden.

Das Melodram für Rezitation und Klavier *Ett ensamt skidspår* (*Eine einsame Skispur*) wurde 1925 komponiert. Das Gedicht von Bertel Gripenberg (1878–1947) handelt von Vergänglichkeit und Einsamkeit. 1948, ein Jahr nach dem Tod des Dichters, bearbeitete Sibelius das Werk für Sprecher, Harfe und Streicher.

## Apologie

Es ist leider unwahrscheinlich, dass noch so viele Argumente – oder überzeugende Aufführungen – die Meinungen derjenigen ändern werden, die es vorziehen, sich in ihren vorurteilskonform zurechtgezimmerten Elfenbeintürmen einzugeln: Solche

Menschen finden Sibelius' Klaviermusik schlecht – und werden das immer tun, weil sie gelernt haben, dass es so sein soll. Zugegebenermaßen haben sie in einigen Fällen Recht. Für diejenigen aber, die glauben, dass Sibelius in der Lage war, mehr als ein gutes Dutzend „Greatest Hits“ zu schreiben, wird die Musik auf diesen CDs viele lohnende, ja, wunderbare neue Entdeckungen bereithalten. Wohl wahr, dass die Symphonien die gewaltigen Kiefern und Birken im Sibelius-Wald sind; aber die Klaviermusik stellt seine zartesten Blumen dar – und das musikalische Ökosystem bietet genügend Platz für beide.

© *Andrew Barnett* 2009

**Folke Gräsbeck** hat über 300 der rund 550 Kompositionen von Sibelius aufgeführt, 87 davon als Uraufführung. Konzertreisen haben ihn in jüngerer Zeit nach Israel, Österreich, in die Slowakei, nach Russland, Frankreich, Norwegen und Italien wie auch durch sein ganzes finnisches Heimatland geführt; zu den Werken, die er dabei aufgeführt hat, zählt u.a. Griegs *Klavierkonzert* (Wien und Bratislava). 2007, im 50. Todesjahr von Sibelius, wirkte er bei den Gedenkkonzerten und -vorträgen mit, die von der englischen Sibelius Society in London und der japanische Sibelius Society in Tokio veranstaltet wurden.

Folke Gräsbeck studierte Klavier bei Tarmo Huovinen am Konservatorium Turku (1962–74) und gewann 1973 den ersten Preis beim Maj Lind-Wettbewerb. Zahlreiche Studienaufenthalte führten ihn nach London, wo er Privatunterricht bei der Schnabel-Schülerin Maria Curcio-Diamand erhielt. Außerdem studierte er bei Prof. Erik T. Tawaststjerna an der Sibelius-Akademie in Helsinki. Seit 1985 unterrichtet er an der Sibelius-Akademie; 1997 erhielt er seinen Master of Music. 2008 promovierte er an der Sibelius-Akademie über „Das Klavier in Jean Sibelius' Jugendschaffen“. Seit 2002 ist er Künstlerischer Leiter des jährlich stattfindenden „Sibelius in Korpo“-Festivals, bei dem inzwischen mehr als 150 Werke von Sibelius aufgeführt wurden.

Zu seinem festen Repertoire gehören rund 30 Klavierkonzerte; er ist mit Rezitalen, als Kammermusiker und Liedbegleiter in vielen europäischen Ländern, Ägypten, Israel, den Vereinigten Arabischen Emiraten, Botswana, Zimbabwe, Mexiko und den USA aufgetreten. Er hat zahlreiche CDs aufgenommen und ist einer der Hauptkünstler der Sibelius-Edition bei BIS.

**Peter Lönnqvist** (*Adagio „Rakkaalle Ainolle“*) hat am Päijät-Häme Konservatorium und an der Sibelius-Akademie studiert, wo er 1990 graduierte; weitere Studien haben ihn nach Paris und München geführt. Als Solist ist er erstmals 1982 mit Orchester aufgetreten. Seither ist er in Finnland vielfach als Solist, Kammermusiker und Liedbegleiter in Erscheinung getreten; darüber hinaus hat er in Deutschland, Polen, Estland und Russland Konzerte gegeben. Derzeit unterrichtet er am Konservatorium Lahti.

Der Schauspieler, Regisseur und Produzent **Lasse Pöysti** (*Ett ensamt skidspår*) hat eine lange und erfolgreiche Karriere in Film, Radio und als Schauspieler am Schwedischen Theater in Helsinki, dem Finnischen Nationaltheater, dem Intiimi-teatteri, dem Lilla Theater und dem TV Theater gemacht. Außerdem ist Lasse Pöysti durch seine Arbeit als Theaterdirektor bekannt. Seine Talente wurden mit einer Reihe von Auszeichnungen und Preisen gewürdigt. Darüber hinaus hat er etliche Bücher (u.a. seine Memoiren) geschrieben.

## Sibelius et le piano

Sibelius est connu comme un grand symphoniste mais il était aussi un miniaturiste très doué et fécond qui produisit tout au long de sa carrière des petites pièces souvent concises et aphoristes à côté d'œuvres volumineuses en plusieurs mouvements. La musique pour piano de Sibelius a pourtant été l'objet malheureux de quelques-unes des critiques les plus acrimonieuses jamais déversées contre ses compositions. « Scandaleusement mauvaises... pas seulement mauvaises mais sans intérêt : des pièces d'intermezzo romantiques conventionnelles, sans caractère ni individualité », écrivit Tim Page dans le *New York Times* en 1987 tandis que David Gutman dans *International Record Review* environ vingt ans plus tard rendait le verdict dérisoire suivant : « parmi la pire littérature pour piano jamais produite par un compositeur de premier ordre ».

Dans une certaine mesure, la musique pour piano représente une cible facile pour de telles invectives superficielles. Sibelius n'était pas un pianiste virtuose comme Rachmaninov ou Liszt et il n'écrivait pas comme un virtuose. Il est difficile d'éviter l'impression, dans plusieurs de ses pièces pour piano, qu'il avait conçu la musique en termes orchestraux (où son génie et son originalité sont indubitables) et qu'il avait essayé de recréer ces sonorités au piano. Si Beethoven ou Schumann avaient composé les pièces pour piano de Sibelius, ils auraient certainement trouvé différentes solutions où la pensée orchestrale de Sibelius entrave sa recherche des sons idéaux pour le piano ; d'un autre côté, si Sibelius avait composé les symphonies de Schumann, il aurait certainement évité la boursofflure dont les œuvres du compositeur allemand sont souvent accusées. Mais la force de la musique pour piano de Sibelius réside ailleurs. Les aspects mélodiques et rythmiques de la musique sont, en général, totalement caractéristiques et individuels et sa capacité d'invention est aussi vaste ici que dans tout autre domaine de sa production ; il n'a presque jamais recours à des thèmes utilisés dans d'autres œuvres et la musique populaire est au plus une présence de fond que – comme c'était le cas pour certains

compositeurs – une bibliothèque de mélodies et de motifs qu'on pouvait citer à volonté.

Bien qu'il ait grandi dans un milieu où il était presque de rigueur de jouer du piano, Sibelius connut, très jeune, des expériences malheureuses en rapport avec l'instrument. Le journal local *Hämeen Sanomat* rapporta que quand il était enfant, sa tante Julia «lui administrait des coups sur les doigts avec une aiguille à tricoter» quand il faisait des fautes au cours des leçons qu'elle lui donnait. Sibelius se rappela plus tard : «Quand j'étais enfant, nous avons un piano carré qui était désaccordé d'environ trois quarts de ton trop bas. Tout mon monde y prenait place et, quand nous avons acquis un nouveau piano à l'accord normal, tout s'écroula. Je me suis aliéné du piano.» Par conséquent peut-être, le piano était l'un de ses sujets faibles au cours de ses études à l'Académie de musique d'Helsinki à la fin des années 1880.

La grande proportion de miniatures et de pièces de caractère dans la musique pour piano de Sibelius a apporté deux effets négatifs : les pianistes et le public ont eu tendance à les négliger et les critiques ont présumé que Sibelius ne voulait pas composer – ou qu'il ne pouvait pas composer – des œuvres de grand format pour le piano (un jugement prouvé faux par les importantes parties pour piano dans ses premières œuvres de chambre – en particulier le *Quintette pour piano en sol mineur* de 1890 – et surtout par son unique sonate pour piano à avoir été terminée, la *Sonate en fa majeur* de 1893).

Dans la première partie de sa carrière, Sibelius loua un chapelet de pianos mais, à son cinquantième anniversaire de naissance en décembre 1915, il reçut en cadeau un piano à queue de chez Steinway – payé au moyen de dons publics – qu'il garda le reste de sa vie (il se trouve encore chez lui, à Ainola, et y est utilisé au besoin). Cet instrument était incontestablement un grand luxe pour un compositeur qui avait encore de lourdes dettes. Trois semaines après son anniversaire, il nota dans son journal : «Mes dettes ne diminuent pas. C'est un mystère pour moi car je gagne bien ma vie et utilise une bonne partie de mes revenus pour les remboursements. Malgré

ma réputation, je ne suis pas assez payé. Oui, oui ! ». Malgré la position alors assurée de Sibelius comme figure de premier plan dans la culture finlandaise, il dut essuyer la honte, juste après son anniversaire, de recevoir la visite des huissiers qui tentèrent de reprendre le Steinway. Ils entendirent heureusement raison et l'instrument resta à Ainola.

Même si Sibelius dit à son secrétaire Santeri Levas : « Je sais qu'elles [les pièces pour piano] ont un certain avenir, quoiqu'elles soient aujourd'hui presque entièrement oubliées », il serait futile de prétendre que sa musique pour piano fera un jour concurrence à ses symphonies, poèmes symphoniques et concerto pour violon en popularité ou en prestige. Néanmoins, au moins cinq pianistes – pas tous des Finlandais – ont enregistré des cycles de musique pour piano de Sibelius. La présente édition (comprenant cette série de disques et le quatrième coffret de la même série) de Folke Gräsbeck est cependant le seul enregistrement incluant la production juvénile de même que toutes les versions alternatives disponibles.

Des rapports contemporains indiquent que, même quand Sibelius était enfant, ses improvisations au piano avaient une mystérieuse habileté à capter l'attention des auditeurs. Son élève et ami Georg von Wendt (1876–1954, professeur d'université et politicien qui aida Sibelius à se procurer de l'alcool dans les années de prohibition !) écrivit que « ces ravissantes fantaisies vous captivaient de la première note au dernier accord et c'est comme si les auditeurs étaient intoxiqués. Il est très regrettable qu'elles n'aient jamais été mises par écrit. Ceux qui ont entendu Sibelius improviser dans les années 1890, à l'époque où il le faisait le plus, purent jouir de la plus grande beauté offerte par la musique contemporaine ». De plus, Sibelius utilisa certainement le piano pour aider à la composition plus tard dans sa vie ; sa fille Margareta Jalas commenta : « « Airs nocturnes », c'est ainsi qu'on appelait sa musique douce la nuit quand il composait quand les autres s'étaient couchés. Les nuits avaient une atmosphère imposante que je peux encore revivre quand je retourne dans mon enfance par la pensée. »

Le quatrième coffret de l'édition Sibelius [BIS-CD-1909/11] présente la musique pour piano composée par Sibelius dans sa jeunesse et sa période de romantisme national. La musique sur cette seconde série de disques compacts contient le reste de sa musique pour piano solo – des œuvres écrites entre 1905 et 1931.

## Les sonatines et rondinos

Un visiteur moderne à la résidence de Sibelius à Järvenpää peut facilement s'imaginer les longues années de retraite du compositeur et en tirer la conclusion qu'Ainola a toujours été un endroit de calme, de sérénité et d'harmonie. Mais en fait, Ainola a été un foyer familial trépidant où le compositeur et sa femme Aino ont élevé cinq filles et recevaient régulièrement des amis. La vie ne manquait pas de conflits non plus : en 1912, l'année des *Trois Sonatines*, Aino eut une discussion si animée avec son acerbe belle-sœur Saimi Järnefelt que Sibelius écrivit dans son journal : « Aino tomba par terre en convulsions. Et tout ce pourquoi elle, Aino, avait travaillé, fut traité comme un souffle de vent. Nous devons partir ! » Sibelius pensa même à vendre Ainola et à déménager à Paris mais il abandonna rapidement de telles idées. Il se trouvait aussi dans une sorte de pause dans sa création : « En tant que compositeur, je suis < dans une période d'attente >... < Première fantaisie pour grand orchestre op. 67 > !! < Seconde > et ainsi de suite !! Voilà peut-être la solution. – Opéra ?! Symphonies ? Oui, oui, le problème nécessite une approche calme. »

Malgré leur brièveté, les *Trois Sonatines* sont généralement placées parmi les meilleures œuvres pour piano de Sibelius. Comparées aux divers mouvements de danse et pièces de caractère qui prolifèrent dans sa production pour piano, les *Sonatines* sont plus abstraites. Elles ne sont pas des miniatures *per se* mais plutôt des exemples très condensés de plus grandes formes ; plusieurs pianistes les voient si intimement intégrées qu'elles forment presque une seule grande œuvre.

La *Sonatine en fa dièse mineur* établit le modèle des trois œuvres ; quoique l'atmosphère soit loin d'être aussi pâle que celle de la *Symphonie no 4* de l'année

précédente, les motifs montrent d'autant plus d'aphorisme et le manque de support harmonique superflu est d'autant plus apparent. Dans la *Sonatine en mi majeur*, le robuste thème terre à terre du premier mouvement, la mélodie doucement berçante en 6/4 de l'*Andantino* et le motif principal dansant du finale rappellent le style de Sibelius des années 1880 ou 1890 quoique la manière dont ces idées sont utilisées et les textures légères identifient nettement l'œuvre comme datant de la période de maturité de Sibelius. Les éléments contrapuntiques dans la musique peuvent aussi refléter son amour à vie pour la musique de Bach.

La troisième de la série, la *Sonatine en si bémol mineur*, ne compte que deux mouvements quoique on pourrait considérer l'*Allegretto* qui commence à la mesure 39 du second mouvement comme assez distinct pour être compté comme un autre mouvement. La sonatine en entier repose sur le même matériel thématique entendu dans les premières mesures, transformé avec beaucoup de variété et d'ingéniosité, adoptant le caractère d'une marche funèbre au début du second mouvement pour devenir ensuite (dans l'*Allegretto*) un intense rondo maniaque.

Le style et la durée des deux *Rondinos*, terminés en quatre mois après les *Sonatinas* en novembre 1912, ressemblent à ceux des *Sonatinas* mais le journal de Sibelius révèle qu'ils furent conçus comme des pièces indépendantes plutôt que comme mouvements pour des sonatines incomplètes. Quelques mois plus tôt, leur éditeur, Universal Edition à Vienne, avait conseillé à Sibelius d'écrire « principalement de la musique pour piano plutôt que de la musique de chambre et orchestrale de format excessivement grand. »

## **Pièces aux titres descriptifs et souvenirs**

Devant la pure quantité de petites pièces pour piano composées par Sibelius dans la seconde moitié de sa carrière active, plusieurs observateurs fortuits ont cru que s'il y a des différences stylistiques entre elles, il n'y a que peu. En fait cependant, on peut y voir une claire évolution qui reflète les développements trouvés dans sa mu-



sique orchestrale. Au cours de la première guerre mondiale, le contact entre Sibelius et ses éditeurs était coupé, ainsi que le revenu de droits d’auteur qu’il rapportait et Sibelius dut écrire des petites pièces qui convenaient au goût des éditeurs locaux et qui pouvaient ainsi être facilement vendues – mais les circonstances tendues du temps de guerre n’expliquent pas entièrement la prolifération de telles pièces puisque les premières datent d’avant l’éclatement de la guerre (par exemple l’*Étude* op. 76 no 2 date de 1911 et la *Ballade* [une version antérieure assez simple, auparavant non enregistrée d’*Aspen (Le Tremble)* op. 75 no 3] date d’environ 1912) et les dernières (op. 114) furent écrites plus de dix ans après la fin des hostilités. On ne peut nier que ces œuvres couvrent une gamme impressionnante d’émotions et de styles quoiqu’il s’y trouve quelques traits communs : la plupart des groupes dans un opus contiennent une valse par exemple. Même si quelques pièces sont gauches au piano, un nombre beaucoup plus grand les montre remplies d’invention mélodique étincelante, d’une caractérisation habile et de couleur musicale.

Les dix pièces de l’opus 58 furent toutes composées dans un seul accès d’activité en mai-août 1909. Presque cinq ans s’étaient écoulés depuis la dernière œuvre originale importante pour piano de Sibelius (par opposition aux transcriptions ou accompagnements) et l’opus 58 montre clairement un développement dans son style musical. Les influences populaires finlandaises et celles du *Kalevala* se font rares dans ces pièces : à leur place, des éléments du « jeune classicisme » qui reflète le style de la *Symphonie no 3* composée peu avant, se joignent à des traits impressionnistes qui annoncent la musique de Sibelius des années suivantes. L’humeur des pièces varie ainsi beaucoup – ainsi que leur durée. La série est tournée vers l’avenir dans ce sens que Sibelius réussit le plus à créer une atmosphère et à maintenir la tension dans les pièces plus impressionnistes (*Rêverie, Des Abends*) plutôt que dans celles qui reflètent le « jeune classicisme » (*Air varié, Der Hirt* ou *Tempo di minuetto*). La série inclut l’un des rares exemples de forme de variation dans la production mûre de Sibelius (*Air varié*) ainsi que de nombreux portraits distingués de la nature (*Des*

*Abends, Sommerlied*). Sibelius écrivit dans son journal : « Il me semble que la technique dans ces pièces est meilleure que dans d'autres du même genre. »

Les *Quatre Pièces lyriques* qui forment l'opus 74 furent composées au début de 1914 quand Sibelius travaillait sur son poème symphonique *Les Océanides* et certains aspects de son style se retrouvent nettement dans la première pièce, *Ekloge* (*Eglogue*), avec ses doux motifs ondulants ; ce morceau et *Sanfter Westwind* (*Douce brise de l'ouest* – titre traduit incorrectement comme *Douce brise de l'est* dans la première édition) contiennent des touches impressionnistes. *Auf dem Tanzvergnügen* (*Au bal populaire*) dans le style de polka et la valse lente *Im alten Heim* (*Au vieux foyer*) représentent la musique de danse.

Les cinq pièces relativement populaires de l'opus 75 sont communément connues sous le nom de « Les Arbres ». En termes de sonorité, de ses opus pour piano, celui-ci est peut-être le plus orchestral : la grandeur de *Den ensamma furan* (*Le Pin solitaire*) égale celle de *Devant la porte du château* de la musique de scène de *Pelléas et Mélisande* ; *Aspen* (*Le Tremble*) annonce la lamentation du basson solo dans la *Symphonie no 5* et *Björken* (*Le Bouleau*) présente un motif emprunté à la version de Yale du poème symphonique *Les Océanides*. La série devait d'abord compter six morceaux mais Sibelius décida de réutiliser ailleurs le matériel du dernier, *Syringa* (*Le Lilas* – pas vraiment un arbre au sens strict du mot !) Toutes ces pièces furent écrites à l'automne 1914 quoique la plus populaire de la série, *Granen* (*Le Sapin*), une valse lente, fût considérablement retravaillée cinq ans plus tard : cet enregistrement inclut aussi le premier enregistrement de sa version originale plus simple. En 1919, il essaya de combiner du matériel thématique de *Granen* et de *Syringa* en une valse unique de forme ABA intitulée *Valse lyrique*. Insatisfait du résultat cependant, il décida plutôt de retravailler *Granen* comme pièce séparée avec une écriture plus ornementée et un profil rythmique plus clairement défini tout le long. Il allongea *Syringa* et lui donna une existence séparée comme *Valse lyrique* (voir ci-dessous).

Les treize pièces très brèves de l'opus 76 – comme les pièces très semblables des opus 34 et 40 (dans le coffret no 4 de l'Édition Sibelius) – furent écrites sur une période de quelques années, dans ce cas 1911–19 – et rassemblées seulement pour fins de publication. Tout comme les morceaux individuels dans une boîte de chocolats assortis ne sont pas moins délicieux que ceux d'une boîte d'une seule variété, de même les miniatures pour piano de Sibelius ne sont pas moins exquises parce qu'elles ont été composées séparément. Les deux moins prétentieuses comptent parmi les plus populaires, *Étude* et *Pièce enfantine*, mais il s'y trouve aussi quelques pièces lentes touchantes (*Consolation*, *Elegiac*), des portraits de caractère colorés (*Linnæa*, *Harlequinade*) ; et le *Capriccietto*, aussi capricieux et imprévisible qu'un éclair musical, est inégalé dans la production de Sibelius.

Composé en 1916–17, l'opus 85 est un compagnon de l'opus 75 en ce sens que les cinq pièces qu'il renferme portent toutes des titres de fleurs. Les mélodies joyales et la grâce rythmique de *Bellis* (*La Marguerite*), *Œillet* et *Aquileja* (*L'Ancolie*) apportent un contraste frappant aux trilles et ornements d'*Iris* et, surtout, au tintement à l'harmonie ambiguë de *Campanula*.

Cinq des six pièces de l'opus 94 datent de 1919, après la fin de la première guerre mondiale et l'émergence de la Finlande comme nation indépendante (seule la deuxième, *Nouvellette*, fut écrite cinq ans plus tôt). Dans cette série, la valse (intitulée simplement *Danse*) au robuste ton terre à terre, est placée en premier. Le thème pastoral de *Berger et bergerette* et le caractère de pastiche de *Gavotte* ont peu de chose en commun avec la *Symphonie no 5* nouvellement terminée ; ils rappellent plutôt *Autrefois* (voir ci-dessous), un pastiche qui devait être créé quelques mois plus tard ; il est ainsi concevable que ces deux pièces puissent reposer sur des idées thématiques rejetées pour *Autrefois*. La troisième pièce – *Sonnet* – est une version allongée d'une composition qu'il avait pensé envoyer comme cadeau à son ami Oscar Parviainen (voir ci-dessous).

Les *Six Bagatelles* op. 97 datent de 1920 et les *Huit petits Morceaux* op. 99, de

1922. A première vue, elles ressemblent aux pièces antérieures des op. 34 et 40. Chaque série renferme une marche mais, sauf la valse attendue dans chaque groupe, les formes de danse sont maintenant plus rares qu'avant: Sibelius fait un pas en arrière vers l'expression plus abstraite de la collection de l'opus 58 mais, cette fois, il garde l'échelle des morceaux plus modeste. Dans l'opus 97, Sibelius touche pour la forme au concept de l'œuvre cyclique en intitulant les première et dernière pièces *Humoreske*. Des versions préliminaires inédites des seconde et cinquième pièces ont survécu : tandis que *Lied* ne montre que des différences mineures, la première version de l'*Impromptu* – une rêverie nostalgique – contient 21 mesures additionnelles dans la section du milieu (les deux versions préliminaires sont enregistrées ici pour la première fois). L'opus 99 fut composé pendant que Sibelius travaillait sur sa *Symphonie no 6*. Il avait récemment appris que son cher frère Christian était malade en phase terminale, souffrant d'une anémie incurable, ce qui pourrait expliquer l'intensité spéciale des pièces lentes du groupe, *Souvenir* et *Couplet*.

Les deux groupes d'opus suivants, op. 101 et op. 103, datent de 1923–24 et furent terminés quelques semaines avant la création de la *Symphonie no 7*. Ils marquent le début de la période tardive dans la musique pour piano de Sibelius ; le monde émotionnel qu'ils explorent est nettement relié à ceux des deux dernières symphonies. En général, les pièces ne sont qu'un tout petit peu plus longues que celles des opus précédents, mais elles donnent l'impression d'être considérablement plus étendues parce que leur matériel thématique est beaucoup plus considérable et qu'il est développé de manière plus ambitieuse. Ceci est particulièrement évident dans *The Village Church* [*L'Eglise du village*], la première de la série de l'op. 103, qui emprunte son thème principal du noble *Andante festivo* pour quatuor à cordes (arrangé plus tard pour orchestre à cordes). De même *In Mournful Mood* [*D'Humeur triste*] (op. 103 no 5), une marche funèbre, a beaucoup plus de grandeur que ses modestes proportions ne le suggèrent. On l'entend ici dans deux versions : Sibelius apporta des changements pour la version éditée ; entre autre, il enleva une pédale

osée de do dans l'octave aiguë tout au long de la pièce. Les différences sont bien moins nombreuses entre les deux versions de *Scène romantique* (op. 101 no 5) : le brouillon n'a pas de titre (sauf les indications de tempo *Andantino – Allegretto*) et la version éditée – avec de petits changements éditoriaux par le compositeur, chef d'orchestre et pianiste russe Alexander Siloti – renferme d'autres indications d'expression et le changement de notation de 6/4 à 6/8.

Les *Cinq Esquisses* pour piano op. 114, de même que les pièces pour violon et piano des opus 115 et 116 – toutes écrites au début de 1929 – montrent clairement que Sibelius était au seuil d'une nouvelle période stylistique radicale, à l'harmonie plus audacieuse qu'avant. Ceci est particulièrement bien illustré par la quatrième de la série, *Metsälaulu (Chanson dans la forêt)*, où une mélodie hantante émerge d'un fond de croches impressionnistes (cet enregistrement inclut aussi une première esquisse de cette pièce, de douze mesures plus courte que la version publiée). Dans la mesure où la musique pour piano de Sibelius reflète le style musical de ses œuvres orchestrales, ces cinq pièces donnent probablement l'indication la plus claire que l'on possède du monde sonore de la *Symphonie no 8*. Les titres des pièces de l'opus 114 font allusion en quelque sorte à la nature, quoique la musique ne renferme que peu d'éléments spécifiquement illustrants. Même si elles ne partagent pas véritablement de matériel thématique, elles sont intimement reliées par leur humeur et leur texture.

Parmi les compositions indépendantes enregistrées ici, *Spagnuolo* et *Mandolinato* furent écrites pour des publications de Noël, *Spagnuolo* pour un volume intitulé *Joulutunnelma [Humeur de Noël]* en 1913 et *Mandolinato* pour le journal *Lucifer* en 1917. Ces petites pièces sont animées, de caractère dansant, en mesures à 6/8 et (probablement par hasard) elles présentent le même modèle rythmique.

Tandis que plusieurs des premières pièces pour piano de Sibelius étaient des dits « souvenirs » pour des amis ou la famille, sa production ultérieure renferme beaucoup moins de morceaux semblables. Des exceptions notables sont *Andantino* et

*Con passione*, deux œuvres brèves dédiées à Oscar Parviainen, un ami du compositeur, en 1919. Parviainen était un peintre respecté dont plusieurs tableaux ornaient la collection de Sibelius à Ainola, mais la rupture de son mariage et une forte consommation d'alcool détériorèrent sa santé mentale et, en 1919, il se trouvait au sanatorium d'Ulricehamn en Suède d'où il demanda à Sibelius « quelques lignes de musique ; il y a toujours quelqu'un qui pourrait les jouer pour moi quand c'est calme et paisible ici... Je vais prendre soin de la musique que tu m'envoies comme d'un don sacré... Je suis désespéré et il me tarde d'entendre une voix qui pourrait me relever. » Sibelius pensa d'abord à lui envoyer l'*Andantino* – en fait, une version préliminaire du *Sonnet*, op. 94 no 3 – mais il changea d'idée et écrivit *Con passione* pour son ami. La reconnaissance de Parviainen ne connaissait pas de bornes : « C'est comme si un éclair m'avait traversé et je me sentais revivre. Une chanson de réjouissances des anges du ciel ! »

Le 10 août 1931, Sibelius écrit une pièce pour piano à quatre mains comme cadeau de soixantième anniversaire de naissance à sa femme Aino. L'*Adagio* « *Rakkalle Ainolle* » (« *A ma bien-aimée Aino* ») est une œuvre lente mystique ; en commençant et finissant sur la dominante, elle crée l'impression déconcertante de n'avoir ni début ni fin. Elle est presque dénuée de mélodie comme telle mais l'audace de son langage tonal est étonnant : était-ce le style qu'il utilisait aussi dans sa *Huitième symphonie*, qui devait alors être presque terminée ?

## **Transcriptions pour le piano et à partir du piano**

De dire des œuvres qui restent sur cet enregistrement qu'elles sont des « transcriptions pour piano » serait d'exagérer la simplification : certaines le sont, surtout de musique orchestrale, mais dans d'autres cas les versions pour piano furent conçues en même temps que – ou même avant – leurs versions alternatives.

Plusieurs des transcriptions pour le piano enregistrées ici reposent sur des partitions que Sibelius composa pour le théâtre. Dans les cas de *Pelléas et Mélisande* et

de *La fête de Belshazzar*, il fit des suites de concert pour orchestre à partir des partitions originales pour la scène, préparant en même temps des arrangements pour le piano. La musique pour la pièce symboliste *Pelléas et Mélisande* de Mæterlinck fut composée pour une production au Théâtre Suédois à Helsinki en 1905. La partition originale consistait en une série de préludes et interludes qui demandèrent très peu de changements pour convenir au concert et, de fait, la suite de concert n'omet qu'un bref numéro de la partition de scène (la transcription pour piano en omet aussi un autre). Le critique Hjalmar Lenning de *Hufvudstadsbladet* qualifia la contribution de Sibelius de « musique mélodieuse à l'atmosphère exquise ». D'un autre côté, la suite tirée de *La fête de Belshazzar* n'inclut qu'environ la moitié de la partition de scène originale. La première de la pièce de Hjalmar Procopé eut lieu au Théâtre Suédois en 1906 ; elle allie des événements de la Bible à des intrigues à la cour de Babylone et la musique de Sibelius est remplie d'écriture exotique colorée et d'effets orientaux. Le mouvement final de la suite, *Danse de la Khadra*, est une combinaison de deux des numéros originaux pour la scène, *Danse de la Vie* et *Danse de la Mort* ; Sibelius fit aussi des transcriptions pour piano séparées de ces deux numéros originaux mais elles sont restées inédites.

*Scaramouche* est une danse-pantomime de Poul Knudsen et Mikael Trepka Bloch qui dure sans arrêt plus d'une heure ; Sibelius écrivit la partition à la demande de l'éditeur danois Wilhelm Hansen en 1913 – assez à contrecœur car il avait sous-estimé la quantité de musique qu'il devait composer et, de toute façon, il trouvait que le livret manquait tant d'originalité qu'il frisait le plagiat – mais la première n'eut pas lieu avant 1922. Il ne fit jamais de suite pour orchestre de cette partition mais il en transcrivit deux longs extraits pour piano – ainsi qu'un pour violon et piano – qui démontrent efficacement le caractère coloré, chromatique, parfois démoniaque de la musique.

De même la musique de *Jedermann* de Hofmannsthal, écrite pour une production du Théâtre National Finlandais en 1916, ne devint jamais une suite de concert.

A en juger par une lettre qu'il écrivit à l'éditeur Robert Lienau, il semble probable que Sibelius ait commencé à travailler sur une telle suite en 1925 : les trois mouvements qui existent en transcription pour piano diffèrent déjà considérablement de la partition originale de scène. Mais Sibelius abandonna l'idée d'une suite de *Jedermann* quand un projet beaucoup plus intéressant se pointa : la musique pour une production danoise de *La Tempête* de Shakespeare. Cette grande partition contenait assez de matériel pour un prélude et deux suites de concert mais seulement trois brefs mouvements furent transcrits pour piano.

La version orchestrale de *Pan et Echo* fut écrite pour accompagner un tableau historique lors d'une levée de fonds au profit de l'orchestre de la Société Philharmonique d'Helsinki en 1906. Robert Lienau, l'éditeur de Sibelius, obtint une transcription pour piano de la partition de l'un de ses collaborateurs réguliers, Paul Juon, mais Sibelius n'était pas satisfait du résultat. Lienau commanda alors un second arrangement d'« un jeune pianiste » (peut-être Alfredo Cairati) qui ne réussit pas non plus à satisfaire le compositeur qui finit par faire sa propre transcription de l'œuvre au début de l'été 1907.

*Kellosävel Kallion kirkossa* (*Les Cloches de l'église de Kallio*) est aussi une transcription, mais cette fois l'original était un authentique carillon que Sibelius avait écrit en juillet 1912 pour la nouvelle église de Kallio à Helsinki. Quelques mois plus tard, cet air fut retravaillé comme chanson pour chœur mixte et comme pièce pour piano solo.

*Till trånaden* [*A l'attente impatiente*] tire son titre d'un poème de l'un des poètes préférés de Sibelius, J. L. Runeberg. Écrite en novembre 1913, la pièce pour piano n'est pas une transcription *per se* mais elle partage son matériel thématique avec le second mouvement d'une suite orchestrale inachevée composée environ en même temps ; le développement du troisième mouvement de la suite aboutit au poème symphonique *Les Océanides*.

La *Marche du bataillon chasseur finlandais*, cette chanson de régiment pour le



27<sup>e</sup> Bataillon chasseur prussien royal, fut originalement composée pour chœur d'hommes et piano en 1917 et une version orchestrale la suivit de près. Comme la partie de piano double le mélodie, elle est parfois jouée comme pièce pour piano solo, comme l'est sa pièce compagne, la *Marche scout* qui, dans sa version pour chœur mixte, fut écrite pour un groupe scout d'Helsinki en 1918 quoiqu'elle soit en fait basée sur une marche inédite pour cuivres que Sibelius avait composée à la fin du siècle précédent.

*Valse lyrique* est une version révisée et très étendue d'une pièce qui avait commencé sa vie comme *Syringa* dans l'opus 75 (1914 ; voir ci-dessus). La révision date de 1919 et fut orchestrée l'année suivante. C'est une pièce ensoleillée et insouciant, plus dans l'esprit de Tchaïkovski que de Johann Strauss. *Autrefois* est un arrangement d'un poème d'occasion de Hjalmar Procopé que Sibelius composa en automne 1919 pour l'inauguration de la galerie Gösta Stenman à Helsinki. C'est un pastiche de scènes pastorales du 18<sup>e</sup> siècle, écrit d'abord pour deux sopranos et petit orchestre. *Valse chevaleresque* – pour piano solo ou pour orchestre – fut terminée en janvier 1922. Aino, la femme de Sibelius, ne cachait pas qu'elle n'aimait pas la pièce, y voyant le symbole des pires excès alcooliques de son mari mais, selon l'ami à vie du compositeur, Walter von Konow, Sibelius avait improvisé cette valse à Florence plusieurs années plus tôt, inspiré par le scintillement des diamants dans une couronne à la galerie des Offices. Cet enregistrement inclut aussi une version préliminaire inédite de *Valse chevaleresque*.

En 1921–22, Sibelius composa trois petites suites en trois mouvements, de caractère essentiellement joyeux et sans prétention, toutes trois disponibles en versions pour petit orchestre ou pour piano solo. A cette époque, une main de plus en plus tremblante rendait déjà la composition physiquement difficile. La *Suite mignonne* (1921) qui, dans sa version pour orchestre requiert deux flûtes et cordes, vint en premier. Moins nettement un pastiche qu'*Autrefois*, la *Suite mignonne* garde néanmoins un caractère pastoral ainsi qu'une affinité stylistique avec les ballets de Tchaï-

kovski. La *Suite champêtre* fut terminée au début de 1922 et la version orchestrale se contente de cordes seulement. « Bonne à sa manière », écrivit le compositeur dans son journal ; le mouvement lent de la suite rappelle particulièrement Grieg. Plus tard la même année, Sibelius termina la *Suite caractéristique*. A un certain moment, il projetait des titres prétentieux pour les mouvements – *Danse passionnée*, *Danse romantique* et *Danse chevaleresque* – mais ils furent ensuite rejetés. Dans la version pour orchestre, une harpe ajoute aux cordes une délicate couleur tonale.

Le 9 mars 1925, on donna un concert de charité à Helsinki pour venir en aide à la Société Mannerheim pour enfants. A la demande personnelle du soldat et politicien distingué Carl Gustaf Emil Mannerheim, qui assistait au concert, Sibelius dirigea plusieurs de ses petites pièces, terminant avec une nouveauté : le *Morceau romantique sur un motif de M. Jacob de Julin*, basé sur un thème de valse de l'industriel Jakob von Julin. La version pour piano de la pièce fut probablement écrite avant l'achèvement de la partition pour orchestre.

Le mélodrame pour récitant et piano *Ett ensamt skidspår* [*Une piste de ski solitaire*] date de 1925. Le poème de Bertel Gripenberg (1878–1947) traite des thèmes de transition et de solitude. En 1948, l'année suivant la mort du poète, Sibelius arrangea l'œuvre pour récitant, harpe et cordes.

## Apologie

Il est regrettable qu'il soit peu probable que tous les arguments possibles – ou exécutions persuasives – changent l'esprit des gens qui ont choisi de s'enfermer dans des tours d'ivoire bâties sur des opinions reçues : pour eux, la musique pour piano de Sibelius est mauvaise et le sera toujours parce qu'ils ont appris qu'il devait en être ainsi. Il faut reconnaître que, dans certains cas, ils ont raison. Mais pour quiconque croit que Sibelius pouvait écrire plus qu'une douzaine environ de « grands succès », la musique sur ces disques offrira de nombreuses nouvelles découvertes valables, ravissantes même. C'est vrai, les symphonies sont les grands pins et bouleaux de la

forêt sibélienne ; mais la musique pour piano en représente les fleurs les plus délicates et le système écologique de la musique a amplement de place pour les deux genres.

© *Andrew Barnett* 2009

**Folke Gräsbeck** a interprété plus de 300 des 550 compositions environ de Sibelius et il en a donné la création de 87. Ses récents engagements l'ont mené en Israël, Autriche, Slovaquie, Russie, France, Norvège, Italie et Finlande, sa patrie, comme soliste dans le *Concerto pour piano* de Grieg à Vienne et Bratislava. En 2007, l'année du cinquantième anniversaire de la mort de Sibelius, il a participé aux prestigieuses conférences et concerts commémoratifs organisés par la Société Sibelius du Royaume-Uni à Londres et la Société Sibelius du Japon à Tokyo.

Folke Gräsbeck a étudié le piano avec Tarmo Huovinen au conservatoire de Turku (1962–74) et gagné le premier prix du concours Maj Lind en 1973. Il a fait de nombreux séjours d'études à Londres où il a étudié privément avec Maria Curcio-Diamand, elle-même une élève de Schnabel. Folke Gräsbeck a aussi étudié avec Erik T. Tawaststjerna à l'Académie Sibelius à Helsinki où il obtint sa Maîtrise en musique en 1997 et où il enseigne depuis 1985. En 2008, il obtint un doctorat en musique à l'Académie Sibelius, ayant défendu sa thèse « Le piano dans la production de jeunesse de Jean Sibelius ». Il est directeur artistique du festival annuel « Sibelius à Korpo » depuis 2002, un événement qui a présenté plus de 150 œuvres de Sibelius au cours des années.

Son répertoire comprend une trentaine de concertos pour piano et il s'est produit comme récitaliste, chambriste et accompagnateur de chansons dans plusieurs pays d'Europe, Egypte, Israël, Emirats Arabes Unis, Botswana, Zimbabwe, Mexique et Etats-Unis. Il a fait de nombreux enregistrements et est l'un des principaux artistes de l'Édition Sibelius sur étiquette BIS.

Après avoir étudié le piano au conservatoire de Päijät-Häme et à l'Académie Sibelius, **Peter Lönnqvist** (*Adagio « Rakkaalle Ainolle »*) obtint son diplôme en 1990. Il a aussi étudié à Paris et à Munich. Il s'est produit pour la première fois comme soliste avec orchestre en 1982. Il joue depuis partout en Finlande comme soliste, chambriste et accompagnateur de lied. Peter Lönnqvist a donné des concerts en Allemagne, Pologne, Estonie et Russie. Il enseigne présentement au conservatoire de Lahti.

L'acteur, directeur et réalisateur **Lasse Pöysti** (*Ett ensamt skidspår*) a réussi une longue carrière au cinéma et à la radio ainsi que comme acteur au Théâtre Suédois à Helsinki, au Théâtre National Finlandais, à Intiimiteatteri, au Petit Théâtre et au Théâtre de la télévision. Il est également bien connu comme directeur de théâtre et ses talents ont été soulignés par maints prix et distinctions. Il est aussi l'auteur de plusieurs livres dont ses mémoires.

## シベリウスとピアノ

ジャン・シベリウスは偉大なシンフォニストとして知られているが、彼はまた高度な技術を持った小品の多作家でもあって、複数楽章の大規模な作品とともに、小規模で、ときに警句的な作品を生涯を通じて書いていた。しかし、残念ながらシベリウスのピアノ作品へ向けられた批判は、彼の作品がこれまでに受けた批評のなかでも特に辛辣なものだった。「驚くほどに不出来だ...ただ不出来だけでなく、面白みもない：特徴も個性もない保守的な後期ロマン派の間奏曲」と1987年のニューヨーク・タイムズ紙にトム・ページ氏は書いている。「有名作曲家が残した最も不出来なピアノ書法」とはその約20年後にインターナショナル・レコード・レビュー誌に載ったデヴィッド・グートマン氏の嘲笑的な評価だった。

ピアノ作品はある程度そうした浅はかな非難の対象になりやすい。シベリウスはラフマニノフやリストのような傑出したピアニストではなかったし、彼らのように作曲してもいない。彼のピアノ作品の多くはオーケストラの語法による音楽を心に抱き（そこにこそ彼のたぐいまれな才能と個性があるのは疑う余地がない）その響きをピアノで再現しようとしたかのような印象を拭い切れない。もしベートーヴェンやシューマンがシベリウスのピアノ曲を作曲していたとしたら、彼らは間違いなく、シベリウスがオーケストラ的思考で理想的な鍵盤楽器の響きを追求している部分で、違ったものを生み出したであろう；反対に、もしシベリウスがシューマンの交響曲を作曲していたとしたら、彼はドイツの作曲家の作品がしばしば非難されるその大仰さを回避していたに違いない。しかしながらシベリウスのピアノ音楽には他にも強みがある。その旋律やリズムといった点では総じて特徴的かつ個人的で、彼の創作力はこの分野でも彼の他の作品に決して劣ってはいない：他の作品に採用したテーマに頼ることは殆どなく、民謡も——他の作曲家たちが自由に多用したような——旋律やモチーフの保管庫ではなく、せいぜい背後にその存在が判る程度である。

ピアノを弾くことが殆ど義務のような環境で育ったにもかかわらず、シベリウスは若い頃この楽器でいくつか不運な経験をしている。彼が子供のとき、伯母

ユリアによるピアノのレッスン中に彼がミスを犯すと「彼は編み針で指を叩かれた」と地元の新新聞ハメーン・サノマット紙が伝えている。シベリウスは後に回想している：「私が子供のころ、スクエア・ピアノがあつて3/4音くらい音が低かつた。私の世界の全てはそこにあつたから、普通に調律された新しいピアノを購入したとき、全てが崩れ去ってしまった。私はピアノを遠ざけるようになった。」おそらくはこうしたことがあつて、1880年代後半にヘルシンキ音楽アカデミーで勉強していたころピアノは不得意な科目になってしまった。

シベリウスのピアノ作品のうち、小品や性格的作品の多くには2つの悪影響があつた：ピアニストも聴衆もそれらを無視しがちだつた、そして、批評家はシベリウスが大規模なピアノ作品を作曲する気がなかつた——もしくは作曲する技量がなかつた——と考へていた（彼の初期室内楽作品、特に1890年の「ピアノ五重奏曲ト短調」や、彼が唯一完成させた1893年のピアノ・ソナタ「ソナタ へ長調」が示すように、これは誤つた見識）。

キャリアの前半ではシベリウスはピアノを賃借し続けていたが、1915年12月に彼の50才の誕生記念に貰つたプレゼントの一つが——公の寄付で賄われた——スタインウェイのグランド・ピアノで、以後彼はこれを生涯使い続けた（現在でも彼の家アイノラにあつて音楽的な催し物で使用されている）。この楽器は当時多大な借金を負つていた作曲家にとって非常な贅沢品だつたことは否定出来ない。誕生日の3週間後、彼は日記に書いている：「私の借金は全然減らない。これは私には謎だ、私は相当な金を稼いでそのかなりの部分を返済に充てているというのに。私の名声と比べれば十分に稼いでいない。そういうことだ！」当時シベリウスのフィンランド文化における象徴的人物としての立場は確立していたが、それでも誕生日直後に執行官がそのスタインウェイを差し押さえに来ることは回避出来なかつた。幸い、良識が勝つてピアノはアイノラに残されることになつた。

シベリウスは彼の秘書サンテリ・レヴァスに「今は殆ど完全に忘れられているが、それら[ピアノ作品]にいくらかの将来があることを私は分かっている」と言つてはいるが、彼のピアノ音楽が彼の交響曲や音詩、ヴァイオリン協奏曲に人

気や名声の点で比肩し得るかのように主張するのは無意味だろう。しかし少なくとも5人のピアニスト——全員がフィンランド人というわけではない——がシベリウスのピアノ曲全集を録音している。特に、フォルケ・グラスベック氏による今回のエディション（このセットとBox4のセットからなる）は、初期の創作や現存する全ての代替版も収めた唯一の録音となる。

最近の報告では、子供のときから既に、シベリウスのピアノ即興は聴く人の心を捉える人並み外れた能力があったとされている。彼の弟子で友人のゲオルグ・フォン・ヴェント（1876-1954、大学教授で政治家、シベリウスがアルコールを禁じられていた頃、その入手の手助けをした！）は「それらの素晴らしい幻想曲はその最初の一音から最後の和音まで人の心を掴み、聴く人はまるで陶酔しているかのようなだった。それらが書き留められることがなかったのは非常に残念なことだ。シベリウスが最も頻繁に即興をやっていた1890年代にそれを聴いた人は、今日の音楽が提供し得る最高の美しさを楽しむことが出来たのだ。」と書いている。更に、シベリウスは確かにピアノを作曲の助けとして後年用いていた：彼の娘マルガレタ・ヤラスの言葉によると：「“夜の音楽”、それは他のみんなが就寝した後も彼が作曲をしていて、夜静かに演奏するのを私たちはそう呼んでいました。そうした夜には力に溢れた雰囲気があって、今でも私はそれを子供の頃を思い出すときに感じる事が出来ます。」

シベリウス・エディションのBox 4[BIS-CD-1909/11]はシベリウスが最初期から民族ロマン主義時代にかけて作曲したピアノ音楽が収められている。このCDのセットには、1905年から1931年のあいだに書かれた彼の残りのピアノ独奏曲が収められている。

## ソナティナとロンディーノ

ヤルヴェンパーにあるシベリウスの家を現在訪れる人は、この作曲家の長年の隠退生活を容易に想像することが出来て、アイノラが常に平穩、平靜、そして調和の場所だったという考えに至ることだろう。しかし実際は、何年もの間ここは騒々しい家族の家で、作曲家とその妻アイノは5人の娘を育て、定期的に友人をも

てなしていた。生活は衝突なしには済まされなかった：「3つのソナティナ」が書かれた1912年に、アイノは義理の姉サイミ・ヤーネフェルトが気に障り相当に激しい口論をして、それをシベリウスは日記に書いている「アイノは癡癡して地面に倒れた。そして彼女、つまりアイノがやってきた全ての仕事は一吹き microwave のように吹き飛ばしてしまった。みんな休養が必要だ！」シベリウスはアイノラを売り払ってパリに移り住むことさえ考えたが、そうした考えはすぐに破棄された。彼もまた何かしら創作上の小康状態にあった：「作曲家として私は“期待の時期”にある…“大オーケストラのための幻想曲第1番作品67”！！“第2番”などなど！！そこに答えはあるかもしれない。——オペラ？！交響曲？いやいや、冷静に事に向き合っていないといけない。」

「3つのソナティナ」はその簡潔さにもかわからず、シベリウスの最も優れたピアノ作品の一つだと広く考えられている。彼がピアノのために作曲してきた数多くの多様な舞踏音楽や性格的作品と比較すると、「ソナティナ」はより抽象的な内容になっている。それらは所謂小品ではなく、大規模な形式を高度に凝縮した例である；これらは非常に緊密に統合されていて殆ど単一の大きな作品を形成していると多くのピアニストは考えている。

「ソナティナ嬰へ短調」は全3曲の形態を確立する：その気分は前年の第4交響曲のような荒涼としたものとは全く異なるが、モチーフはより警句的で、過剰な和声付けの欠如が一層顕著になっている。「ソナティナ ホ長調」では第1楽章の粗野で力強いテーマ、アンダンティーノの優しく弾む6/4拍子の旋律、そしてフィナーレの舞踏的な主要モチーフが1880年代や1890年代のシベリウスの様式を思い起こさせるが、こうした楽想の扱いやその軽い構造からは成熟したシベリウスの仕事ははっきり見て取れる。この作品の対位法的要素は彼が生涯敬愛したバッハの影響でもあるかもしれない。第3曲の「ソナティナ変ロ短調」は2つの楽章のみで構成されているが、第2楽章の第39小節から始まるアレグレットを十分明確に独立した楽章として数える人もいる。ソナティナ全体は冒頭小節から聞こえる単一のテーマ素材に基づいていて、それが素晴らしい多彩さと巧妙さで変化させられて第2楽章冒頭では葬送行進曲の性格を帯び、後には（アレグレットで



は) 狂おしい強烈なロンドになる。

1912年11月の「ソナティナ」から4ヵ月後に完成された2つの「ロンディーノ」は、「ソナティナ」と同様の様式と規模を有するが、シベリウスは日記のなかで、未完成のソナティナの一部としてではなく独立した作品としてこれらを構想していたと明かしている。数ヶ月前にウィーンにあるそれらの出版社ユニヴァーサル・エディションがシベリウスに「過剰に大規模な室内楽曲やオーケストラ曲よりも、先ずはピアノ作品を」書くように勧めている。

## 叙事的なタイトルを持った作品と思い出の作品

シベリウスがキャリアの後半に作曲したピアノ小品の本当の量を知って、それらに様式上の差異は殆どないと考えた人は多かった。しかし実際には、彼のオーケストラ曲に見られる発展を反映した明確な進化を見て取ることが出来る。第一次世界大戦中、シベリウスはドイツの出版社との連絡が途絶え、彼らから得ていた印税収入がなくなってしまうと、地元出版社の嗜好に合った売り易い小品を書くことを余儀なくされた——しかし、戦争時の厳しい金銭的状況は小品の多作の理由の全てではなく、そうした最初のもは戦争勃発以前のもの（例えば「エチュード」作品76-2は1911年で、「バラード」[「はこやなぎ」作品75-3のやや簡素な古い版で、かつて録音されたことはない]は1912年頃のもの）で、その最後のもの（作品114）は戦争終焉の10年以上後に書かれている。これらの作品が驚くほど幅広い感情や様式を扱っていることは否定出来ないが、いくつかの共通した特徴もある：例えば殆どの作品番号毎の集まりにはワルツが含まれている。ピアノ技巧的に扱いにくい作品もいくつかあるが、それよりも遥かに数多くの曲に輝くような旋律的創作、巧妙な性格表現、音楽的色彩がしっかりと詰め込まれてある。

「10の小品」作品58は全て1909年の5月から8月にかけて一気に作曲されている。シベリウスが（編曲や伴奏ではなくて）主要なピアノ曲の新作を書いたからほぼ5年後のことであり、作品58は明確に彼の音楽様式の発展を示している。フィンランド民謡の様式やカレヴァラの影響はここでは殆ど見つけられない：

代わりに、その頃作曲された第3交響曲の様式を反映した‘若き古典主義’の要素が、その後のシベリウスの音楽に顕在化してくる印象主義的手法と混ぜ合わされている。こうしてこれらの作品は気分も規模も極めて多様になっている。‘若き古典主義’を見せる曲（「エア・ヴァリエ」、「羊飼い」や「メヌエットのテンポで」）よりもむしろ印象主義的な曲（「夢」、「夕べ」）でシベリウスが雰囲気作りや緊張感の持続に成功しているという意味で、曲集として前向きなものになっている。曲集にはシベリウスの成熟した作品における変奏曲形式の稀な例（「エア・ヴァリエ」）や、いくつかの傑出した自然描写（「夕べ」、「夏の歌」）が含まれている。シベリウスは日記に書いている：「これらの作品に使った技巧はこの種の他の作品よりも優れているように私には思える。」

作品74を構成する「4つの抒情的小品」は、シベリウスが音詩「大洋の女神」を手掛けていた1914年初めに作曲されていて、優しい波のようなモチーフを持つ第1曲「牧歌」にはいくつかの点でその音詩の様式が明確に反映している；この曲と「Sanfter Westwind（おだやかな西風）」には印象主義的筆致が見られる。舞踏音楽はポルカ様式の「Auf dem Tanzvergnügen（踊りの楽しみに）」とゆっくりとしたワルツ「Im alten Heim（故郷にて）」がある。

比較的人気のある作品75の5曲は一般に‘樹の組曲’として知られている。響きの点で、これはおそらく彼のピアノ作品のなかで最も‘オーケストラ的’になっている：「Den ensamma furan（孤独な松の木）」は「ペレアスとメリザンド」への付随音楽にある「城門にて」の壮大さがあり、「はこやなぎ」は第5交響曲にあるファゴットの物哀しい独奏を予感させ、「Björken（白樺）」では音詩「大洋の女神」のエール版にあるモチーフが借用されている。当初この曲集には6曲が含まれる予定だったが、シベリウスは最後の曲「Syringa（ライラック——厳密に言えば樹ではない!）」の素材を別の曲に利用することにした。これらの曲全ては1914年の秋に書かれたが、曲集の中で最も有名なゆっくりしたワルツの「Granen（樅の木）」は5年後に大規模に改訂された：今回の録音には簡素なオリジナル版の初録音も含まれている。1919年に彼は「樅の木」と「ライラック」のテーマ素材を単一のワルツに統合しようと試みてABA形式の「抒情的なワ

ルツ」を作った。しかし彼はこれに満足せず、代わりに「樅の木」を独立した作品として改訂し、華麗な書法を加えて全体的にリズムを際立たせた。「ライラック」は拡張されて独立した「抒情的なワルツ」となった(下記参照)。

作品76の曲集にある13のとても短い曲は——作品34や作品40(どちらもシベリウス・エディションBox4に入っている)の同種の作品の場合と同様で——数年の期間にわたって書かれたもので、この曲集の場合は1911年から1919年で、出版だけを目的に集められている。チョコレートの各種詰合わせが各種毎に個別包装されたものと比べてその味に変わりがないのと同様、シベリウスのピアノ小品も個別に作曲されたからといってその見事さに変わりはない。この曲集で最も人気があるのは最も気取らない2曲、「エチュード」と「子供のための小品」だが、他にも感動的なゆつくりした作品(「慰め」、「エレジアーク」)や色彩的性格描写(「リンネ草」、「道化芝居」)がある；そして音楽による雷の閃光のように奇抜で予測出来ない「小奇想曲」はシベリウスの作品中匹敵するものがない。

1916年から17年の作品85は、その5曲全ての曲名が花に因んでいるという意味で作品75の曲集と対をなすものになっている。「Bellis(やぐるま草)」、「Oeillet(カーネーション)」そして「Aquila(おだまき)」の上機嫌な旋律とリズムの優雅さは、「あやめ」のトリルや装飾、そして特に「釣鐘草」の和声的に曖昧な鐘の音と鋭い対照を成している。

作品94は1曲を除いて全て、第一次世界大戦後フィンランドが独立国となった後の1919年に作曲されている(例外は2曲目「ノヴェレッテ」でその5年前に書かれている)。この曲集ではワルツ(単に「踊り」と名付けられている)が1曲目に置かれ、粗野で力強い音色を持っている。「羊飼いと小さな羊飼い」の田園的なテーマや「ガヴォット」の模倣作品的性格はその数ヵ月後に初演されたもう一つの模倣作品的な「むかしむかし」(下記参照)の名残りで、その頃完成された第5交響曲とは殆ど関連性はない；このようにこれらの曲は「むかしむかし」のための楽想で採用しなかったものを使用したのかもしれない。3曲目「ソネット」は彼の友人オスカル・パルヴィアイネンに贈呈する計画だった作品を拡張した版である(下記参照)。

「6つのバガテル」作品97は1920年、「8つの小品」作品99は1922年に作曲された。外見的にはこれらは以前の作品34と作品40に似ている。それぞれの曲集には行進曲があり、そしてどの曲集にもあるワルツがあるほかには、舞踏形式の曲がここでは以前より頻出しなくなっている：シベリウスは作品58の曲集のより抽象的な表現に立ち戻っているが、ここでは作品の規模は控えめに保たれている。作品97でシベリウスは最初と最後の曲を同じ「ユモレスク」と名付けることで言葉だけの連作の概念を与えている。2曲目と5曲目には未出版の暫定版が現存している：「歌」では微小な差異があるのみだが、「即興曲」の初版——切ない夢——は中間部に21小節の追加がある（両曲の暫定版は今回初めて録音されている）。作品99はシベリウスが第6交響曲に取り組んでいた頃に作曲されている。その当時彼は愛する弟クリスティアンが末期的な病気で不治の無気力に苦しんでいることを知ったが、そのことがおそらくはこの曲集のゆっくりした曲「思い出」と「クープレ」に示された特有の痛烈さの理由かもしれない。

続く2つの曲集、作品101と作品103はともに1923年から24年にかけて作曲され、第7交響曲の初演の数週間前に完成された。ここからシベリウスのピアノ作品における晩年が始まる；これらが追求する感情の世界は明らかに最後の2曲の交響曲と関連している。それ以前のいくつかの曲集に比べると平均して作品はほんの少し長めだが、かなり長いかのような印象を受けるのはそれらが総じてテーマ素材の規模が大きく、野心的な手法で発展させられているからである。このことは他のどの曲よりも作品103の第1曲「村の教会」に明らかで、弦楽四重奏のための高貴なアンダンテ・フェスティヴォ（後に弦楽オーケストラに編曲された）から主要テーマを借用している。同様に、葬送行進曲の「悲しい気分で」（作品103の5曲目）はその控えめな規模から想像されるより遥かに壮大である。ここでは2つの版で聴くことが出来る：出版に際してシベリウスが施した変更には曲全体を通してオクターヴ上の大胆なCの保続音の削除がある。「ロマンティックな情景」（作品101の5曲目）の2つの版の差はかなり少ない：草稿版はタイトルがなく（テンポの指定のみ、アンダンティーノ・アレグレット）、出版された版には——ロシア生まれの作曲家、指揮者、ピアニストのアレクサンダー・シロティに

よる微小な編集上の変更がある——表現の指示が追加され6/4から6/8にテンポ表記が変わっている。

ピアノのための「5つのエスキス」作品114やヴァイオリンとピアノのための作品115と作品116は——全て1929年初めに書かれている——シベリウスが、以前より和声的大胆さを増した根本的に新しい様式の時期へ進みつつあったことを明らかにしている。このことは特にこの曲集の第4曲「Metsälaulu（森の歌）」がよく示していて、そこでは印象主義的な8分音符を背景に心を捉える旋律が現れる（今回の録音ではこの曲の初期の草稿も収められていて、出版された版より12小節短い）。シベリウスのピアノ曲が彼のオーケストラ曲の音楽様式を反映しているように、この5曲もおそらくは第8交響曲の音の世界について我々が得られる最良の示唆を与えてくれるものかもしれない。作品114の曲のタイトルは全て何かしら自然に言及するものだが、その音楽は特定の描写的要素を殆ど持っていない。これらは実際にはテーマ素材を共有していないが、その気分と構造は緊密に関連している。

ここに録音されている単独の作品のうち、「スペイン人」と「マンドリナート」はクリスマスの出版物のために書かれ、「スペイン人」は1913年のJoulutunnelma（クリスマス気分）という冊子に、そして「マンドリナート」は1917年の定期刊行物Luciferに掲載された。これらの小品はどちらも陽気で舞踏的な性格を持ち、6/8拍子で、そして（おそらくは偶然だが）同じリズム型を持っている。

シベリウスの初期のピアノ作品の多くは友人や家族のための所謂「記念の作品」だったが、彼の後の創作にこうした作品はかなり少ない。注目すべき例外は「アンダンティーノ」と「コン・パッシオーネ」で、この2つの小品は作曲家の友人オスカル・パルヴィアイネンに1919年に献呈されている。パルヴィアイネンは尊敬されていた画家で、彼の作品のいくつかはシベリウス所有のコレクションとしてアイノラに飾られてあるが、彼の結婚が破局して深酒で精神的に墮落してしまい、1919年にはスウェーデンのウルリスハムにあるサナトリウムにいて、そこから数行の音楽；周囲が静かで平穏ならば私にそれを演奏してくれる人はいつ

もいる...君が送ってくれる音楽を私は神聖な贈物として扱うだろう...私は懸命に、私を再び奮い立たせてくれる声を望んでいる」とシベリウスに懇願している。シベリウスは当初彼に「アンダンティーノ」を送ることを考えていた——もともとは「ソネット」作品94-3の暫定版だった——が、考えを変えて友人のために「コン・パッシオーネ」を書いた。パルヴィアイネンはこの上なく感謝した：‘それはあたかも私の中を雷が通り過ぎたかのようで、私は甦った。天国の天使からの喜びの歌！’

1931年8月10日、シベリウスは4手ピアノのための作品を書いて彼の妻アイノへの60才の誕生日プレゼントにした。「アダージョ‘Rakkalle Ainolle’（‘愛するアイノへ’）」はゆっくりとした不可思議な作品になっている；ドミナントで始まりかつ曲を閉じることによって、始まりも終わりもないかのような当惑させる印象が作り出される。殆ど旋律らしいものがなく、音色的語法の大胆さには驚くべきものがある：これももしかすると、当時完成間近だったに違いない第8交響曲で彼が採用した様式だったのかもしれない？

## ピアノから又はピアノへの編曲

今回の録音の、残りの作品を‘ピアノ編曲’と呼ぶのはある意味単純化しすぎている：そのとおりのものもあり、その殆どがオーケストラ曲からのものだが、ピアノ版が同時に——もしくはむしろ先に——代替版として完成した場合もある。

ここに録音されたピアノ編曲の多くはシベリウスが舞台のために作曲したスコアに基づいている。「ペレアスとメリザンド」と「ベルシャザールの饗宴」の場合、オリジナルの舞台用スコアからオーケストラのための演奏会用組曲を作ると同時に、彼はピアノ編曲を準備した。メーテルリンクのシンボリズム的な劇「ペレアスとメリザンド」のための音楽は、1905年のヘルシンキのスウェーデン劇場での上演に向けて作曲された。そのオリジナルのスコアは一連の前奏曲と間奏曲からなり、演奏会用にするのに殆ど変更の必要がなかったため、演奏会用組曲は舞台用スコアから短い1曲を省くだけになっている（ピアノ編曲ではもう1曲省かれている）。批評家ヒャルマル・レニングはHufvudstadsbladet紙上で‘絶

妙な雰囲気と旋律美を誇る音楽’とシベリウスの貢献について言及している。一方、「ベルシャザールの饗宴」からの組曲はオリジナルの舞台用スコアの半分程度しか使用されていない。聖書の物語にバビロンの王宮における陰謀を融合させたヒャルマル・プロコペーの劇は1906年にスウェーデン劇場で初演され、そしてシベリウスの音楽は色彩感と異国風の書法と東洋的な効果に満ちていた。組曲の最終楽章「カドラの踊り」はオリジナルの2つの舞台音楽「生の踊り」と「死の踊り」を合わせたもので、シベリウスはこれらの2曲のオリジナルから個別のピアノ編曲も作ったが、出版はされなかった。

「スカラムーシュ」はポウル・クヌッセンとミカエル・トレプカ・ブロクによる舞踏パントマイムで、連続して1時間以上の上演時間になる；シベリウスは1913年、デンマークの出版社ヴィルヘルム・ハンセンからの強い要望に応じてスコアを書き上げた——彼は作曲しなければならない音楽の量を当初少なく見積もっていたこともあり、さらにはその台本が盗作レベルの派生物だったことが判って、乗り気ではなかった——しかし初演は1922年まで行われなかった。彼はこのスコアからオーケストラ組曲を作らなかったが、長大な抜粋をピアノのために編曲して——ヴァイオリンとピアノのための編曲もある——それは音楽の色彩的で半音階的、ときに魔力的な性格を効果的に表出している。

1916年のフィンランド国立劇場上演に向けた書かれたホフマンスタールの「だれもかれも」のための音楽も同様、演奏会用組曲は作られなかった。シベリウスが出版社ロベルト・リーナウに書いた手紙から判断すると、彼は1925年にそうした組曲の仕事に取り掛かったようではある：ピアノ編曲として存在している3つの楽章は既にオリジナルの舞台用スコアとかなり異なっている。しかしシベリウスはより魅力的な計画が持ち上がると「だれもかれも」組曲の構想を破棄した：それはシェイクスピアの「嵐」のデンマーク上演のための音楽だった。この大きなスコアは前奏曲と2つの演奏会用組曲には十分過ぎる豊富な素材を有していたが、ピアノのためには3つの短い楽章が編曲されたのみだった。

「パンとエコー」のオーケストラ版は1906年のヘルシンキ・フィルハーモニー協会のオーケストラのための資金集め企画における歴史劇への音楽として書かれ

た。シベリウスの出版社ロベルト・リーナウは彼のいつもの協力者の一人パウル・ユオンからスコアのピアノ編曲を入手したが、しかしシベリウスはその出来に不満だった。それでリーナウは2回目の編曲を‘若いピアニスト’（おそらくはアルフレド・カイラティ）に依頼したが、これもまた作曲者を満足させることが出来なかったため、結局はシベリウス自身が1907年の初夏に作品の編曲を行った。

「カッリオ教会の鐘」もまた編曲だが、そのオリジナルは、ヘルシンキに新築されたカッリオ教会のためにシベリウスが1912年7月に書いた本物の鐘の旋律だった。数カ月後、この曲は混声合唱曲として、そしてピアノ独奏曲として改訂された。

「憧憬に」はシベリウスの好んだ詩人の一人、J.L.ルーネベリィによる詩から名付けられている。1913年11月に書かれたこの曲はピアノ編曲ではないが、その当時作曲していた未完成のオーケストラ組曲の第2楽章とそのテーマ素材を共有している；その組曲の第3楽章が発展して音詩「大洋の女神」となった。

もともと、第27王立プロシア人イエーガー隊のための連隊の歌曲だった「フィンランド・イエーガー隊の行進曲」は1917年に男声合唱とピアノのために作曲され、その後まもなくオーケストラ版が続いた。ピアノのパートも旋律を重ねているため、これと対をなす作品「偵察隊行進曲」と同様、ピアノ独奏曲として演奏されることもある。「偵察隊行進曲」はその混声合唱版が1918年にヘルシンキの偵察隊のために書かれたが、実際はシベリウスが前世紀末に作曲していた未出版のプラスのための行進曲によるものだった。

「抒情的なワルツ」は当初作品75の「ライラック」（1914年；上記参照）として生まれた作品が大幅に拡大され改訂された版である。改訂は1919年に行われ、その翌年オーケストレーションが施された。陽気で屈託のない作品で、ヨハン・シュトラウスよりチャイコフスキーの精神に近い。「むかしむかし」はヒヤルマル・プロコペーが特別に書いた詩に曲を付けたもので、シベリウスはこれをヘルシンキのヨスタ・ステンマン・ギャラリーの落成のために1919年の秋に作曲した。18世紀の田園風景の模擬作品で、もともとは2人のソプラノと小オーケストラのためのものだった。「騎士のワルツ」——ピアノ独奏のための、または



オーケストラのための——は1922年1月に完成している。シベリウスの妻アイノは、これを夫のアルコール過剰の最悪の象徴と考へて、この曲への嫌悪を隠そうとはしなかったが、しかし作曲家の生涯の友人ワルター・フォン・コノウによれば、シベリウスはこのワルツをその数年前にフィレンツェで、ウフィツィ美術館の王冠に輝くダイヤモンドを見て即興で作っていた。今回の録音には「騎士のワルツ」の未出版の暫定版も含まれている。

1921年から22年にかけて、シベリウスは3楽章からなる小さな組曲を3つ作った。本質的に上機嫌で気取らない性格を持ち、そして全てに小編成オーケストラのための版とピアノ独奏のための版がある。3つの全ての組曲がさらに作曲家の舞踏音楽に対する生涯を通じての関心を立証している。この頃には手の震えが増してきて身体的に作曲活動が難しくなっていた。最初に誕生したのが「美しい組曲」（1921年）で、そのオーケストラ版では2本のフルートと弦楽合奏が必要とされる。「むかしむかし」ほどのあからさまな模倣作品ではないが「美しい組曲」には田園的性格や、チャイコフスキーのバレエ音楽との様式的親近性がある。「田園組曲」は1922年初めに完成され、そのオーケストラ版は弦楽合奏のみを必要としている。‘これらしくて良い’とは作曲家自身が日記に記した評価で、その緩徐楽章は特にグリーグを思わせる。その後同年のうちにシベリウスは「性格的組曲」を完成させた。一時彼は何か派手な楽章毎のタイトルを計画していた——「情熱的な舞曲」、「ロマンティックな舞曲」そして「騎士の舞曲」——が、これらは後に破棄された。オーケストラ版は弦楽合奏にハープの繊細な色彩が加わる。

1925年3月9日にヘルシンキで子供のためのマンネルヘイム協会を援助する慈善演奏会が開かれた。この演奏会に参加した著名な軍人で政治家のカール・グスタフ・エミール・マンネルヘイムの個人的な要望で、シベリウスは自作の小品をいくつか指揮したが、その最後は珍しい作品だった：実業家ヤコブ・フォン・ユリンのワルツのテーマによる「ヤコブ・ドゥ・ジュランのモチーフによるロマンティックな小品」。この作品のピアノ版はおそらくオーケストラ版が完成する以前に書かれていただろう。

朗読とピアノのためのメロドラマ「孤独なシュプール」は1925年に作曲された。バルテル・グリペンベルグ（1878-1947）による詩は静寂と孤独をテーマとしている。この詩人の死の翌年の1948年、シベリウスはこの作品を朗読、ハーブ、弦楽オーケストラのために編曲した。

## 弁明

残念ながら、いくら議論を重ねても——または説得力ある演奏でも——象牙の塔に引き籠もって意見を聞かないことを選ぶ人々の心が変わることはありそうにない：そうあるべきと思いついでいる限り、そうした人々にとって、シベリウスのピアノ曲は悪いものであり、そうあり続けるのだろう。いくつかの作品の場合には、彼らが正しいと認めざるを得ない。しかし、シベリウスが1ダース以上の‘大ヒット曲’を書く能力があると信じる人にとっては、これらのCDに収められた音楽は価値ある、嬉しい多くの新発見を提供してくれるだろう。交響曲がシベリウスの森の偉大な松や白樺であることは間違いない；しかしピアノ曲はその森の最も繊細な花たちであって、音楽の生態系には両方を受け容れる十分な場所があるのである。

© Andrew Barnett 2009

フォルケ・グラスベックはシベリウスの約550の作品のうちの300以上を演奏し、そしてそのうちの87は初演している。近年のコンサートで彼は彼の母国フィンランド全域に加えて、イスラエル、オーストリア、スロヴァキア、ロシア、フランス、ノルウェー、そしてイタリアへと赴き、ウィーンとブラチスラヴァではグリーグの「ピアノ協奏曲」の演奏も含まれていた。シベリウスの没後50年記念の2007年には、彼は、ロンドンの英国シベリウス協会や東京の日本シベリウス協会が主催した荣誉ある記念コンサートとレクチャーに参画した。

フォルケ・グラスベックはピアノをトゥルク音楽院でタルモ・フオヴィネンのもとに学び（1962-74）、1973年にはマイ・リンド・コンクールで最優秀賞を

受賞した。彼は幾度か勉強のためロンドンに滞在し、シュナーベルの弟子だったマリア・クルツィオ＝ディアモンドのもとで個人的に学んだ。フォルケ・グラスベックはまたヘルシンキのシベリウス・アカデミーでエリック・T・タヴァッシェルナのもとでも学んでいて、そこで彼は1997年に音楽修士の称号を得て、1985年からは教鞭も取っている。2008年、シベリウスアカデミーにて「シベリウスの初期作品におけるピアノ」の研究によって博士号を取得。2002年より彼は毎年開催される‘コルボのシベリウス’音楽祭の芸術監督であり、このイベントは今までに150以上のシベリウスの作品を採り上げている。

彼のレパートリーには30曲ほどのピアノ協奏曲が含まれるほか、単独でのリサイタルや室内楽奏者、歌曲の伴奏者として、ヨーロッパの多くの国々、エジプト、イスラエル、アラブ首長国連邦、ボツワナ、ジンバブエ、メキシコ、アメリカ合衆国で演奏している。彼は幅広く録音を行っていて、BISによるシベリウス・エディションの主要アーティストの一人である。

ペーテル・ロンクヴィストはピアノをラハティ音楽院とシベリウス・アカデミーで学び、1990年に卒業した。国際的にも彼はパリやミュンヘンで学んだ。彼が独奏者としてオーケストラと共演したのは1982年のことだった。それ以降、彼は独奏者、室内楽奏者、歌曲の伴奏者としてフィンランドで幅広く活動している。ペーテル・ロンクヴィストはドイツ、ポーランド、エストニア、ロシアで演奏したことがある。彼は現在、ラハティ音楽院で教鞭を取っている。

俳優、ディレクター、プロデューサーのラッセ・ピョユスティは映画やラジオで、そしてヘルシンキのスウェーデン劇場、フィンランド国立劇場、インティエーミ・テアットリ、リッラ・テアテルン、テレビでは俳優として、長い成功のキャリアを積んできた。彼は舞台ディレクターとしてもよく知られていて、彼の才能に対しては数々の賞が授与されている。加えて彼には、彼自身の回想録のほか、いくつかの著書がある。



Peter Lönqvist



Lasse Pöysti

## Ett ensamt skidspår, JS 77a

Ett ensamt skidspår som söker  
sig bort i skogarnas djup,  
ett ensamt skidspår som kröker  
sig fram över åsar och stup,  
över myrar där yrsnön flyger  
och martall står gles och kort –  
det är min tanke som smyger  
allt längre och längre bort.

Ett ensamt skidspår som sviner  
i skogarnas ensamhet,  
ett mänskoliv som förrinner  
på vägar som ingen vet –  
i fjärran förblevo svaren  
på frågor som hjärtat bar –  
ett slingrande spår på skaren  
min irrande vandring var.

Ett ensamt skidspår som slutar  
vid plötsligt svikande brant  
där vindsliten fura lutar  
sig ut över klippans kant –  
vad stjärnorna blinka kalla,  
hur skymmande skogen står,  
hur lätta flingorna falla  
på översnöade spår!

*Bertel Gripenberg*

## A Lonely Ski-Trail

A lonely ski trail that leads  
Away into the depths of the forest,  
A lonely ski trail that curves  
Its way over hills and steeps,  
Over bogs where the new snow flies  
And the old pines are sparse and stunted –  
It is my thoughts that creep  
Further and further away.

A lonely ski trail that disappears  
In the loneliness of the forest,  
A human life that runs itself out  
On paths that no one knows –  
The answers remained far distant  
To the questions that filled the heart –  
A meandering track on the icy snow  
Was my roving way.

A lonely ski trail that ends  
At a sudden precipice  
Where windswept spruces lean  
Out over the cliff's edge –  
How coldly the stars twinkle,  
How dark the forest stands,  
How light the snow-flakes fall  
Covering the trail.

*English translation: William Jewson*



## Instrumentarium

Grand pianos: Steinway D

DDD

### RECORDING DATA

#### *Works for piano solo*

Recorded at the Kuusankoski Hall, Finland on 27th–30th March 2007, 20th–24th October 2008, 17th–20th March, 6th–9th May, 4th–6th June and 16th–18th June 2009. Piano technician: Vesa Solje  
Recording producer, sound engineer and digital editing: Christian Starke

#### *Adagio 'Rakkaalle Ainolle'*

Recorded in January 2007 at the Kuusankoski Hall, Finland. Piano technician: Vesa Solje  
Recording producer and sound engineer: Hans Kipfer · Digital editing: Nora Brandenburg

#### *Ett ensamt skidspår*

Recorded in April 2005 at the Järvenpää Hall, Finland. Piano technician: Matti Kyllönen  
Recording producer and sound engineer: Ingo Petry · Digital editing: Christian Starke

Project adviser: Andrew Barnett

Executive producer, recordings: Robert Suff

Executive producer, Sibelius Edition: Robert von Bahr

### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Andrew Barnett 2009

Translations: Teemu Kirjonen (Finnish); Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French); Katsuya Kitahara (Japanese)

Cover artwork: David Kornfeld

Cover photograph: Seppo J. J. Sirkka / Eastpress Oy

Inside front cover photograph of Jean Sibelius used by kind permission of the Sibelius Museum, Turku, Finland

Booklet typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, 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

BIS-CD-1927/29 © 2007–2010; © 2010, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-CD-1927/29