



CD-1067 DIGITAL



COMPLETE SIBELIUS

Jean Sibelius

Youth
Production
for Solo Piano
Volume 1

Folke Gräsbeck, piano



Jean Sibelius piano, 1892.

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

Complete Youth Production for Piano – Volume 1

HÄMEENLINNA, SPRING 1885 (PERIOD OF SIBELIUS'S 'STUDENTEN' EXAM)

- ① **Scherzo in E major** (1885 for string quartet, arranged for piano in 1886) with **2'34**
Trio in E minor (1885 for string quartet, arranged for piano in 1886), JS 134K1a (M/s)

- ② **Con moto, sempre una corda** in D flat major (1885), JS 52 (M/s) **3'34**

THE STUDY YEARS IN HELSINKI (1885-1889)

[**Three Pieces**] (1885) (M/s) **5'23**

- ③ [Andante] in E flat major, JS 74 3'00
 ④ [Menuetto] in A minor, JS 5 1'16
 ⑤ [Tempo di valse] in A major, JS 2 0'55

- ⑥ **Scherzo in E major** (1885 for string quartet, arranged for piano in 1886) with **2'04**
[Trio] in A major (1886 for piano), JS 134K1b (M/s)

- ⑦ [**11 Variations on a harmonic formula**] in D major (1886) (M/s) **10'12**

- ⑦:1 6/8 [*Allegro vivace*] 0'45
 ⑦:2 9/8 [*Andante cantabile*] 1'41
 ⑦:3 6/8 [*Allegro*] 1'02
 ⑦:4 C [*Allegro alla marcia*] 1'37
 ⑦:5 2/4 [*Molto legato*] 0'52
 ⑦:6 3/4 [*Tempo di menuetto*] 0'33
 ⑦:7 [3/8] [*Allegro*, fragment] 0'37
 ⑦:8 3/4 [*Moderato*] 0'45
 ⑦:9 C [*Allegro maestoso*] 0'59
 ⑦:10 2/4 [*Vivacissimo*] 0'28
 ⑦:11 3/4 [Finale. Polonaise] 0'46

- | | | |
|----|--|------|
| 8 | <ol style="list-style-type: none"> 1. 6/8 [<i>Andante cantabile</i>], G major 2. C [<i>Moderato</i>], C minor 3. C [<i>Moderato</i>], G minor 4. 3/4 [<i>Allegretto</i>], A major 5. 6/8 [<i>Andantino</i>], A minor 6. C [<i>Andante</i>], G major 7. [C] [<i>Adagio</i>], F major 8. [C] [<i>Andante</i>], B minor 9. [C] [<i>Allegro risoluto</i>], G minor 10. C [<i>Adagio</i>], A minor | 1'26 |
| 9 | <ol style="list-style-type: none"> 11. 3/4 [<i>Moderato</i>], G minor 12. C [<i>Alla marcia</i>], D major 13. 6/8 [<i>Andante</i>], B flat major (<i>originally in 9/8</i>) 14. C [<i>Allegro con spirito</i>], G major 15. C [<i>Adagio</i>], D major 16. C [<i>Allegro moderato</i>], A flat major 17. C [<i>Allegro giocoso</i>], C major 18. C [<i>Allegretto</i>], B flat major 19. 3/4 [<i>Tempo di valse</i>], A major 20. 3/4 [<i>Allegro con fuoco</i>], D minor | 1'39 |
| 10 | <ol style="list-style-type: none"> 21. 3/4 [<i>Allegro</i>], G major 22. 2/4 [<i>Allegro con fuoco</i>], D minor 23. 2/4 [<i>Allegretto</i>], C sharp minor 24. 6/8 [<i>Andante cantabile</i>], G major (<i>further elaboration of No.1</i>) 25. C [<i>Moderato</i>], C minor (<i>further elaboration of No.2</i>) 26. 6/8 [<i>Andantino</i>], A minor (<i>further elaboration of No.5</i>) 27. C [<i>Andante</i>], G major (<i>further elaboration of No.6</i>) 28. C [<i>Allegro risoluto</i>], G minor (<i>further elaboration of No.9</i>) | 2'10 |

29.	6/8	[<i>Andante</i>], B flat major (<i>further elaboration of No.13</i>)	
30.	C	[<i>Allegro con spirito</i>], G major (<i>further elaboration of No.14</i>)	
¶ 31.	C	[<i>Adagio</i>], D major (<i>further elaboration of No.15</i>)	4'18
32.	C	[<i>Allegro moderato</i>], A flat major (<i>further elaboration of No.16</i>)	
33.	6/8	[<i>Andante cantabile</i>], G major (<i>further elaboration of Nos.1 & 24</i>)	
34.	C	[<i>Moderato</i>], C major	
35.	6/8	[<i>Allegretto</i>], B flat minor	
36.	C	[<i>Moderato</i>], D major	
37.	C	[<i>Moderato</i>], C minor (<i>further elaboration of Nos.2 & 25</i>)	
38.	6/8	[<i>Andantino</i>], E major	
39.	6/8	[<i>Andantino</i>], E major (<i>further elaboration of No.38</i>)	
40.	3/4	[<i>Mazurka</i>], B flat minor	
¶ 41.	C	[<i>Adagio</i>], D major	5'52
42.	6/8	[<i>Allegro inquieto</i>], A minor	
43.	[3/4]	[<i>Alla polacca</i>], E major	
44.	C	[<i>Andante mesto</i>], E minor	
45.	C	[<i>Andantino</i>], G major	
46.	9/8	[<i>Ballade</i>], C minor	
47.	6/8	[<i>Allegro</i>], C major	
48.	6/8	[<i>Allegretto rustico</i>], D minor	
49.	C	[<i>Commodo</i>], G major	
50.	6/8	[<i>Andantino</i>], E major (<i>further elaboration of Nos.38 & 39</i>)	
Trånaden (Suckarnas mystèr) (Yearning [The Mystery of the Sighs]) (<i>M/s</i>)			19'45
Fantasy for piano with recitation (1887), JS 203. Text: Erik Johan Stagnelius			
¶ 13	13:1	Poem: Tvenne lagar styra menniskolifvet... 1'11	5'13
	13:2	Piano: <i>Largo – Andante</i> 4'02	
¶ 14	14:1	Poem: Ser du hafvet?... 1'02	4'19
	14:2	Piano: <i>Andantino</i> 3'17	

15	15:1 Poem: Hör du vinden?... 0'39	4'08
	15:2 Piano: <i>Molto allegro – Andante – Adagio cantabile</i> 3'29	
16	16:1 Poem: Hvad är våren?... 0'36	2'44
	16:2 Piano: <i>Allegro – Andantino – Moderato – Andante – Poco adagio – Allegretto</i> 2'08	
17	17:1 Poem: Menska, vill du lifvets vishet lära... 0'45	3'03
	17:2 Piano: <i>Largo</i> 2'18	

Lasse Pöysti, recitation

18	Andante in E flat major (1887), JS 30a (M/s)	4'02
19	[Aubade] in A flat major (1887), JS 46 (M/s)	2'48
20	Au crépuscule (At Twilight) in F sharp minor (1887), JS 47 (M/s)	1'52
	[Five Short Pieces] (1888) (M/s)	3'39
21	Tempo di menuetto in F sharp minor	0'24
22	Allegro in E major	0'27
23	[Moderato] in F minor	0'57
24	Vivace in E flat major	0'16
25	Andantino in C major	1'17
	[Three Short Pieces] (1888) (M/s)	3'17
26	Andantino in B major, JS 44	1'22
27	Allegretto in B flat minor, JS 18	1'02
28	Allegro in F minor	0'43

Folke Gräsbeck, piano

All works are world première recordings (manuscripts in Helsinki University Library [1-12; 18-19; 21-28] and at the Sibelius Museum, Turku [13-17; 20]).

Sibelius left many of the pieces on this CD without title or tempo marking. These works are identified here with 'working titles' based on their musical character and style; these are listed within [square brackets].

INSTRUMENTARIUM: Grand Piano: Steinway & Sons D. Piano technician: Östen Häggmark

Who would have guessed that **Jean Sibelius** wrote such a large amount of piano music in his youth? All of the pieces here are première recordings, and they were written over a short period: his final spring term in Hämeenlinna and his first three years in Helsinki. Once again the belief that Sibelius did not actually like the piano – a notion which is gradually coming to seem increasingly outmoded – is called into question: if that had been the case, he would hardly have composed such a large number of piano pieces (leaving aside the fact that roughly half of them were written as part of his studies of composition and musical theory). Moreover, they were written at a time when the 19-22-year-old Sibelius was most actively concerned with becoming a virtuoso concert violinist. How did he manage it all? Apparently not with unqualified success: Martin Wegelius, his piano teacher during his time at the Helsinki Music Institute, was not satisfied with Sibelius's progress as a pianist.

Many of the pieces on this CD come from the surprising-ly large collection of manuscripts donated by the Sibelius family to Helsinki University in 1982. Even though this collection contains much that had previously been believed lost or destroyed, Erik Tawaststjerna's suggestion that Sibelius burned much of the music he composed during his school years is probably correct: no piano pieces earlier than the large-scale concert mazurka *Con moto, sempre una corda* (probably from the early summer of 1885) have survived.

Sibelius grew up in a piano-friendly environment: his father, Christian Gustaf Sibelius (1821-1868), was best known for singing to his own guitar accompaniment, but had also learned to play a few piano pieces, whilst his mother, Maria Charlotta Sibelius (1841-1897), had the piano as her main instrument. It was his aunt Julia Borg, however, who gave Janne his first, notoriously unsuccessful piano lessons around 1874. Much more productive was the suggestion by his beloved uncle Pehr Sibelius, made at Christmas of 1882, that Janne should learn to play the piano so that he could learn to read music more easily. Both his aunt Evelina Sibelius and his sister Linda Sibelius were known to be keen pianists, but their rôle was principally that of cherished chamber music partners rather than teachers. They would almost certainly have played some of the young Sibelius's little piano pieces, although no documentary evidence exists to verify this assumption.

The piece which ought to have proudly introduced this CD, *Aunt Evelina's Life in Music*, has regrettably not survived. It would have made a fascinating pianistic pendant to *Water Drops* for violin and cello, JS 216 (believed to be Sibelius's earliest surviving composition, from ca. 1875).

Hämeenlinna, Spring 1885 (period of Sibelius's 'Studenten' exam)

The *Scherzo in E major and Trio in E minor*, JS 134K1a (HUL 1279/2; and 1279/3;) are the earlier of two different piano arrangements made in 1886 of a piece for string quartet, *Molto moderato – Scherzo*, JS 134 (1885). The *Molto moderato* introduction is not used in the piano piece, and is also absent from the first sketches for the work, found on pages 3-4 of a 29-page book of sketches (HUL 0541a:) that dates from the spring term of Sibelius's final year at school in Hämeenlinna. The sketchbook culminates with complete drafts of the first three movements of the *String Quartet in E flat major*, JS 184 (1885). The first sketches for the *Scherzo* were labelled 'Menuetto', but acquired the title 'Scherzo' when fair copies of the string quartet parts were written out.

Haydn's string quartets probably served as the stylistic model – they are the only ones mentioned in Sibelius's letter to his uncle Pehr dated 12th October 1882, in which Sibelius also tells of his participation as second violinist in a newly formed string quartet in Hämeenlinna. The trio, on the other hand, has a more rustic, Nordic tone. Inkeri Simola-Isaksson, lecturer in music and movement at the Sibelius Academy, suggests that it is a variant of a polska.

The title *Con moto, sempre una corda*, JS 52 (1885) is used in the absence of a 'proper' title – which might in this case be something like 'Mazurka de concert'. The tempo marking *Con moto* is reasonable enough, but how can the performer be expected to adhere to *sempre una corda* for the principal motif's nimble, mazurka-like dotted rhythms, marked *forte* or *fortissimo*? (See musical example 1.) Formally the piece follows the pattern ||:A||:B C A, in which the long concluding phrases of the B section, in elegiac B flat minor, can perhaps – in the absence of sharp mazurka accents – be perceived as waltz-like.

The trio of the minuet in Ludwig van Beethoven's *Sonata No. 7*, Op. 10 No. 3, probably served as the model for the triplet passages in the C section, with constant leaps for

the left hand, which plays the descendant notes of the melody. This concludes with some Lisztian flourishes – perhaps an echo of the concert given by Liszt's pupil Sophie Menter in Hämeenlinna in May 1885.

Is this Sibelius's earliest surviving original composition for piano? The signature 'Minne af J.S. 1885' ('Souvenir of J.S. 1885') may refer to one of many farewells, either during the celebrations surrounding the school leaving examination that spring, or in the summer, for instance during his visit to Loviisa in September 1885.

The Study Years in Helsinki (1885-1889)

Sibelius made fair copies of the [*Three Pieces*] (1885) on the same bifolio of manuscript paper; on the second and fourth pages there are also exercises in counterpoint and continuo writing, possibly from the autumn of 1885, when Sibelius began his studies at the Helsinki Music Institute. The three pieces are placed here in the order in which they appear in the manuscript, but it is by no means certain that they were intended to form a group. Titles, tempo markings and dynamic indications are wholly absent – perhaps a consequence of caution or reticence on the part of the newly arrived student in Helsinki. At any rate, the lack of such markings stands in contrast to the wide dynamic range and thorough indications of nuance in the *Con moto, sempre una corda*.

The [*Andante*] in *E flat major*, JS 74, represents a sort of local, Nordic post-rococo style, melodically simple and direct, with emotional use of the flattened submediant (see discussion and musical examples in the booklet of BIS-CD-1022, Sibelius: Youth Production for Violin and Piano, Vol. 1). The music flows calmly in 12/8-time; it is not exactly waltz-like, although certain features might lead one to such a conclusion.

The second piece, [*Menuetto*] in *A minor*, JS 5, is preceded by a large number of minuets from Sibelius's last years in Hämeenlinna (ca. 1882-1885). The composer clearly felt at ease in this genre, as can be heard from this traditional minuet with its steady pulse. On this occasion there is neither a trio nor a *da capo*.

The third and last of these pieces, the dainty and lyrical [*Tempo di valse*] in *A major*, JS 2, is the shortest of the three and can hardly have been intended as a conclusion to the set. It seems to be Sibelius's earliest surviving waltz. We cannot

know how many waltzes, minuets and mazurkas Sibelius improvised or worked on during his years in Hämeenlinna, but anything he might have written down has now disappeared.

Like the first piece in this programme (see above), the main part of the scherzo in the *Scherzo in E major and [Trio] in A major*, JS 134K1b (HUL 0773:) is based on the scherzo section of the *Molto moderato – Scherzo*, JS 134 (1885), for string quartet; the A major trio, however, was composed for piano in 1886. The trio might be said to contain echoes of the dance music at a Russian officers' ball.

By comparison with the corresponding section of JS 134K1a, the main part of this scherzo is weightier and more full-bodied. The filling-in of the accompanying thirds and sixths in the melodic line is partially illegible in some bars.

Were these two scherzo arrangements intended for some of Sibelius's many piano-playing acquaintances, or were they exercises in musical theory? He was willing to make arrangements: in a letter to his uncle Pehr written on 17th March 1883 he had already discussed the possibility of arranging string quartets by Mozart and Haydn for violin and piano.

The [*Eleven Variations on a harmonic formula*] in *D major* (1886) are dominated by youthful exuberance and sparkling good humour: these moods are just as characteristic of Sibelius as the heavier, minor-key moods for which he is better known. At any rate, the impression of sunny enthusiasm is intensified by the almost total absence of minor chords: they are found only in Variation 9, and even there only on unaccented beats within chromatic sequences (see musical example 2). The harmonic formula itself is as follows: ||:D:I-V7-I-V-A:V7-I||D:I-V7-I-V7-I. If the variations were indeed conceived as theoretical exercises, the end result still approaches the status of genuinely inspired piano music.

At times the texture is surprisingly virtuosic, for example in Variations 1, 3 (pianistically demanding and difficult to play), 7 and 10 (see musical example 3). Sibelius's (only surviving?) violin étude, the [*Etude*] in *D major*, JS 55 (1886), is found on the same sheet of manuscript paper as one of the sketches for these variations (HUL 0802:). The rapid demi-semiquaver sextuplets in Variation 10 anticipate the glittering piano writing in the *Arabesque*, Op. 76 No. 9 (1914: see musical example 4). Certain features are Beethovenian: that

composer. Like Haydn and Mozart, often used minuets in his sets of variations (cf. the minuet that is the sixth variation in Sibelius's piece). On the other hand, they do not seem to have used the polonaise, which Sibelius uses as the work's conclusion. This is pianistically more effective than its counterpart in Sibelius's mature output, the *Polonaise*, Op.40 No.10 (1916), the last of the collection *Pensées lyriques*.

Variations 1 and 11 are clearly intended to start and end the set respectively, but otherwise the sequence of variations is uncertain. The variations are set out in four groups (numbered 1-2, 1-2, 1-4, 1-3) and, of these, No. 3 in the third group is a less polished version of No. 2 in the second group; it has therefore been replaced here by a fragment (HUL 0503/3:) that essentially contains the same type of left-hand passages that are found in the right hand in Variation 10. The last third of the fragment is reconstructed on the basis of the opening bars, and the last two bars are borrowed from Variation 10.

In the [*Catalogue of Themes, 50 Short Pieces*] (1887) the pieces grow in duration as the work progresses. Starting with No. 24, certain of the pieces elaborate earlier thematic motifs, and so the final number of different thematic ideas is actually 37. Each piece is carefully concluded with a double bar. Nos. 1-14 are each two bars long, Nos. 15-30 are each four bars long, Nos. 31-48 are each eight bars long whilst No. 50 runs to 32 bars (including repeats).

Sibelius had hitherto studied violin playing and musical theory at the Helsinki Music Institute, but with effect from the beginning of 1887 he also studied composition under the institute's director, Martin Wegelius. The *Catalogue of Themes* was probably an exercise for Wegelius – who used Ludwig Büßler's theory of composition, according to which the pupil should first learn to master the smallest units, for example two-bar-long exercises (Nos. 1-14), and then expand the structural units to ever larger sizes.

Ludwig van Beethoven, for whose work Sibelius had nurtured a special affection since his years in Hämeenlinna, remains the dominant rôle model here. No. 1 in the *Catalogue* could come from the thematic presentation of the German composer's '*Nel cor più non mi sento*' *Variations*, WoO 70, and No. 12 is reminiscent of a lyrical bagatelle. Dramatic, Beethovenian writing can be heard in Nos. 2, 9, 10 and 20. Robert Schumann also emerges as an important stimulus (though Schumann was in turn inspired by Ludwig van Beethoven); No. 9, for example, could also be seen as a partner of Schumann's *Knecht Ruprecht*. Nos. 27 and 32 are related to Schumann's fairy-tale world, and the dramatic modulation in No. 22 is also Schumannesque. The modulation to E minor in No. 47, on the other hand, is taken almost literally from Chopin's *Ballade in G minor*, Op. 23. The rhythmic phrase in No. 15 may have been inspired by Schubert's *Moment musical*, Op. 94 No. 6, whilst No. 41 takes after the devout thematic invention in the song *Das Wirtshaus* (No. 21 of *Winterreise*, Op. 89). These were, in fact, wholly conscious stylistic exercises.

Where, therefore, is the individual voice of the 21-year-old Sibelius? The syncopations and rhythm in No. 49 anticipate the song *Lastu lainehilla* (*Driftwood*), Op. 17 No. 7 (1902). No. 7 is typical early Sibelius with a melodic turn that he had already used in the [*Andante*] in *E flat major*, JS 74 (1885) (see musical example 5). The thematic use of scales in No. 14 may perhaps be an antecedent of the semiquaver theme in the [*Sonata Allegro Exposition*] in *C major*, JS 179/3 from his time in Berlin (1889-90; see musical example 6). The waltz theme in No. 19 has exactly the same music as the beginning of the trio fragment of the [*Andante elegiaco*] in *F sharp minor* for violin and piano (1887). The jovial mood of No. 34 sounds as individual as the rustic, clearly defined accents in the mazurka theme of No. 40 and the polonaise theme of No. 43. Markku Hartikainen, an expert on the Sibelius family correspondence, has observed that the mazurka and polonaise were familiar forms in Loviisa as early as the beginning of the 19th century, and that they were still common dances there during Sibelius's childhood visits to that town. The flattened submediant, typical of Sibelius's early and late style, can be observed in Nos. 16, 17, 18, 27, 30, 32, 34, 38, 41, 43 and 45.

Hitherto unidentified sketches: Nos. 39-42 (HUL 1228/5:), No. 43 (1228/4:).

Summer 1887 in Korpo

During the summer of 1887 the Sibelius family stayed in the Turku archipelago, near Korpo gård. Music was played – sometimes all day long – in a large room on the upper floor of the main building. Janne played the violin, his sister Linda the piano, his brother Christian the cello, his mother Maria the piano, aunt Evelina the piano and uncle Pehr the violin.

Their hosts were Dr. Fredrik Wilenius and his wife Ina (Carolina; see picture on p.11); the doctor's wife is said to have been a fine pianist. (Mrs. Wilenius's niece, Ruth Ringbom, played the violin – see remarks about the *Andante cantabile* for violin and piano, JS 33 [BIS-CD-1022]).

Sibelius composed *Trånaden* and *Au crépuscule* that summer and, because he dedicated and presented them to Mrs. Wilenius, their existence has been documented for many years. Otto Andersson referred to them in his articles on Sibelius in 1915, as did Erik Furuhjelm (in his Sibelius biography from 1916) and Erik Tawaststjerna (in his doctoral dissertation in 1960). Ina Wilenius's grand-nephew, the composer Nils-Eric Ringbom, spoke about the pieces from the Korpo summer of 1887 in a series of radio lectures in the 1970s. In this context, *Trånaden* (perhaps in its entirety) was performed by the narrator May Pihlgren, with the Sibelius expert Cyril Szalkiewicz at the piano; Pentti Koskimies gave a performance of *Au crépuscule*. In Nils-Eric Ringbom's opinion, certain details in *Trånaden* anticipate the incidental music to *Pelléas et Mélisande*, Op.46 (1905).

Trånaden (Suckarnas myster) (*Yearning [The Mystery of the Sighs]*), a fantasy for piano with recitation, JS 203 (1887), to a text by Erik Johan Stagnelius (1793-1823), is sometimes listed in catalogues of works as a piano piece, sometimes as a melodrama, and sometimes under both headings. On this recording we have followed Erik Tawaststjerna's suggestion and performed the recitation and piano music in alternation.

In the first and fifth movements, mankind's ethical conflict between desire and self-denial has been clothed in ceremonial sonorities; both movements are introduced by the same sort of monumental, pulsating music in 3/2-time. The mature Sibelius was especially fond of 3/2-time, which he used for example at the end of the finale of the *Symphony No.5* in *E flat major*, Op.82, and in the *Intrada* for organ, Op.111a (see musical examples 7 and 8). If it was the case that Stagnelius's archaic, grandiloquent poetry gave Sibelius the incentive to discover one of his 'great', successful metrical idioms, 3/2, then Stagnelius's poems deserve the heartfelt gratitude of all Sibelius enthusiasts. In his native Sweden, Erik Johan Stagnelius is one of the major figures of early Romanticism.

This freely constructed, five-movement fantasy is framed

by the unified thematic material of the first and fifth movements; the three central movements are devoted in turn to the natural phenomena of the sea, the wind and the spring. Pianistically the most successful movement is the one dealing with the sea, despite some rather unoriginal ideas in the manner of Ludwig van Beethoven (see musical example 10). The seaside surroundings at Korpo during the summer of 1887 must have been an inspiration for Sibelius the nature lover, and may have reminded him of the harbour and sea views in Loviisa, where the three Sibelius children Linda, Janne and Christian often visited their grandmother and aunt Evelina.

In the third movement, rapid sextuplets in the descant imitate gusts of wind; they have the function of introductory and valedictory vignettes surrounding a passage of dreamy, Chopinesque music. Spring is depicted rather sorrowfully, both in the poem and in the music; the movement ends with a melancholy *Allegretto* in E flat minor (see musical example 9).

Might the *Andante* in *E flat major*, JS 30a (1887), also be an example of natural romantic mood painting, like the two pieces that follow, the *[Aubade]* and *Au crépuscule*? On this recording the *Andante* is placed after *Trånaden* because its trio section contains the same type of *risoluto*, Beethovenian sonorities that are found at the end of the first movement of *Trånaden*. Sibelius is said to have been a keen improviser at the piano, and the dreamlike, tentative introduction to the *Andante* does indeed sound like a notated improvisation. Formally, the piece is again in song form, with trio, but Sibelius was by no means always concerned to construct a separate coda, as there is here: on this occasion, the left-hand arpeggios that accompany the principal motif are allowed to die away, *morendo* (see musical example 11).

Expectant, chromatically rising trills, aiming towards the A flat major chord featured in the ink drawing reproduced on page 17 of this booklet, begin the *[Aubade]* in *A flat major*, JS 46 (1887). Kari Kilpeläinen – who has frequently been able to calculate the probable dates of works on the basis of handwriting or paper type – cannot here date the work with certainty: the paper is of the same type that Sibelius used in 1887, and moreover the same sheet of paper contains sketches for the third movement of the *Korpo Trio*, JS 209 (1887). On the other hand, certain features of the handwriting

would seem to indicate that it was composed in 1888. I should like to point out that Sibelius's manner of emphasizing the major tenth in the right hand (see drawing!) is indeed found in the pieces from 1887 – for example in the third movement of *Tränaden*, in the *Andante in E flat major* and in the *Aubade in A major* for violin and piano, JS 3 (1886-87; BIS-CD-1022) (see musical example 11). On the other hand, the chord sequences with grace notes in the trio are reminiscent of similar writing in the *Andantino in E major*, JS 41, on which the composer wrote the exact date – 17th May 1888 – and which he dedicated to Adolf Paul.

Might the composer have appreciated the logic behind the order of pieces on this recording? The red dawn sky of the previous piece is followed by the dark, Slavic tone colours of *Au crépuscule* (*At Twilight*) in F sharp minor, JS 47 (1887).

In 1887, Sibelius wrote a copious quantity of exercises in harmonic theory and counterpoint, especially Bach-like counterpoint, which his teacher Wegelius probably admired greatly. But Wegelius had little time for the sort of Tchaikovsky miniature of which *Au crépuscule* is reminiscent, and Sibelius would hardly have shown the pieces he wrote that summer to his teacher.

Exercises in Smaller Compositional Forms (1888)

Martin Wegelius presumably continued to use Ludwig Büller's theory of composition and, in due course, it was time to concentrate on various smaller compositional forms. Sibelius's [*Five Short Pieces*] and [*Three Short Pieces*] (1888) were probably part of this process.

Kari Kilpeläinen is surely correct in his view that the [*Five Short Pieces*] (1888) should be regarded more as composition exercises than pieces in their own right. All the same: within their modest dimensions there is an abundance of fine musical inspiration. The conservative first piece, *Tempo di Menuetto in F sharp minor*, pulsates with vibrancy; the next, *Allegro in E major*, gushes forth with musical and pianistic freshness, whilst the Slavic melancholy of the third, [*Moderato*] in *F minor*, alludes to the first movement of the *Suite in D minor* for violin and piano, JS 187 (1887-88; BIS-CD-1022). Here we find the same type of phrase construction – with imitation in the middle voices – that Erik Tawaststjerna described as 'influenced by Tchaikovsky' when discussing the third movement of the *Florestan* suite, JS 82

(1889), in his doctoral dissertation in 1960. As for the fourth piece, *Vivace in E flat major*, it is a pity that Sibelius did not develop this lively tarantella into a larger-scale piano piece. The fifth piece, *Andantino in C major*, has syncopated figures that Sibelius would subsequently develop into something altogether more individual.

The [*Three Short Pieces*] (1888) seem to be exercises in three-part Lied form without trio. The *Andantino in B major*, JS 44, has an appropriate sensitivity of sound in the descant melody register, and the melody again features the striking use of the flattened submediant. Might the elegiac atmosphere in the *Allegretto in B flat minor*, JS 18, be autobiographical? Its essentially idyllic character is disturbed in the middle section by turbulent, mazurka-like accents and by pianistically grateful scales in thirds. Any listener in search of dark Sibelian drama should be well satisfied with the *Allegro in F minor*. Evidently Sibelius could not recognize the merits of the principal motif's unusual groups of grace notes, and he crossed out the entire piece. The dramatic final cadence anticipates a similar feature, in the same key, in the song *Drömmen* (*The Dream*), Op. 13 No. 5.

© Folke Gräsbeck 2000

Folke Gräsbeck (b. 1956 in Turku) studied the piano under Tarmo Huovinen at the Turku Conservatory, privately under Maria Curcio-Diamond in London, and gained his diploma from the Sibelius Academy after studies with Prof. Erik T. Tawaststjerna. He became a Master of Music at the Sibelius Academy in the context of the Sibelius Academy's first Conferment of Masters' and Doctors' Degrees in 1997. He graduated *cum laude* in musicology from Åbo Akademi (faculty professor Fabian Dahlström) and *approbatur* in art history (faculty professor: Sixten Ringbom). He has been an accompanist at the Sibelius Academy since 1985. He has appeared in the USA, Egypt, Israel, Botswana and Zimbabwe as well as in many European countries. He made his Wigmore Hall debut with a piano recital in 1993, playing music by Chopin, Shostakovich, Sibelius and Poulenc, and has often chosen to perform Scandinavian and Finnish piano music rather than the Viennese classics and conventional Romantic repertoire. He was awarded the Medal of Sibelius's Birthplace in Hämeenlinna in 1996. Folke Gräsbeck has been

artistic director of the Festum Finnicum cultural festival in Estonia since 1994; at one of the festival's concerts in Tallinn in 1997 he was the soloist in Grieg's *Piano Concerto* with the Lahti Symphony Orchestra conducted by Osmo Vänskä. In 1999 he was nominated Artist of the Year by the United Kingdom Sibelius Society. Also in 1999, he performed piano concertos by Rachmaninov (*No. 2*) and Poulenc – the latter as part of the accompanists' Poulenc Festival at the Sibelius Academy.

The actor, director and producer **Lasse Pöysti** was born in Sortavala (then in Finland, now in Russian Karelia) in 1927. His career has been long and successful in films, on the radio and as an actor at the Swedish Theatre in Helsinki (1942-44), the Finnish National Theatre (1944-52), Intiimteatteri (1952-55), Lilla Teatern (1956-74) and TV Theatre (1963-68). Lasse Pöysti is also well-known as a theatre director at Lilla Teatern (1967-74), the Tampere Workers' Theatre (1974-81) and Kungliga Dramatiska Teatern in Stockholm (1981-85). His talents have been acknowledged with five 'Jussi-patsas' awards and several other cultural prizes. In addition he has written several books, including his own memoirs. His recordings of Sibelius's *Wood-Nymph*, *A Lonely Ski-Trail* and *Islossningen i Uleå älv* with the Lahti Symphony Orchestra are available on BIS (BIS-CD-815; BIS-CD-1115).



Ina Wilenius (1829-1922) wife of Dr. Fredrik Wilenius, one of Sibelius's many pianist acquaintances from the 1880s. As lady of the house at Korpo gård during the summer of 1887, she prepared for the arrival of the Sibelius family – six people – by acquiring all of Ludwig van Beethoven's trios. The fantasy *Trånaden* and *Au crépuscule* are dedicated to Mrs. Wilenius.

Photograph by Johannes Jaeger, Royal Court Photographer, Stockholm (Åbo Akademi collection)

Kupaka tiesi, että Sibeliuksella olisi tällainen joukko pianomusiikkia nuoruusvuosiltaan? Kaikki sävellykset tässä esitetään levytyksinä ensimmäistä kertaa, ja ajanjakso, jona ne on sävelletty, on suppea: Hämeenlinnan aikojen viimeinen kevätluokaus ja Helsingin opiskeluaikojen kolme ensimmäistä vuotta. Vielä kerran kyseenalaistetaan se ajankäsite vanhentunut käsitys, ettei Sibelius olisi pitänyt pianosta sellaisenaan – sellainen henkilö tuskin olisi säveltänyt tällaista määrää pianokappaleita, olkoinkin että noin puolet tämän levyn kappaleista on sävelletty sävellyso-pintojen tai musiikinteorian puitteissa. Sävellykset ajoittuvat sitä paitsi ajanjaksolle, jolloin 19-22-vuotias Sibelius tieltävästi aktiivisimmin ponnisteli tullaakseen konsertoivaksi viuluvirtuosiksi. Miten hän ehti kaiken? Ei hän ehtinytkään – Helsingin opistoajan piano-opettaja Martin Wegelius oli tyytymätön Sibeliuksen edistymiseen pianistina.

Monet levyn kappaleet kuuluvat siihen yllättävän suureen käsikirjoitusmateriaaliin, jonka Sibeliuksen osu-lajhoitti Helsingin yliopistolle vuonna 1882. Vaikka mukana on monia hävinneiksi tai häviketyiksi luultuja sävellyksiä, pitää luultavasti edelleen paikkansa Erik Tawaststjernan lausuma siitä, että Sibelius poltti monia kouluaikeja teoksia: kaikki suurta konserttimurkkaa (*Con moto, sempre una corda* (sävelletty alkueksestä 1885?)) edeltävät pianokappaleet puuttuvat.

Sibelius oli kasvanut pianoa suosivassa ympäristössä: Hänen isänsä Christian Gustaf Sibelius (1821-1868) tunnettiin parhaiten laulamisestaan oman kitaransoittonsa säestyksellä, mutta tämä oli myös opetellut yksittäisiä pianokappaleita. Äiti Maria Charlotta Sibeliuksella (1841-1897) oli piano pääinstrumentinaan, mutta tati Julia Borg oli se, joka vastasi Jannen ensimmäisistä, kuuluisan epäonnistuneista pianotunneista noin vuonna 1874. Merkittävästi hedelmällisempi oli suosittu Pehr-sedän kehoitus jouluna 1882, että Jannen tulisi opetella soittamaan pianoa, jotta voisi helpommin opiskella nuotteja. Tunnustetun etevii pianisteja olivat sekä tati Evelina Sibelius että sisar Linda Sibelius, joiden roolina oli lähinnä olla arvostettuja kamarimusiikkipartne-reita, tuskin kuitenkaan pianonopettajia. Varmasti jotkin edellä mainituista soittivat nuoren Sibeliuksen pieniä piano-kappaleita, mutta selkeä näyttö siitä tuntuu puuttuvan lähes täysin.

Se sävellys, jolla uljaasti tulisi aloittaa tämä levy, puuttuu myös. Sen nimi, kuten tunnettua, on *Evelina-täidin elämä*

sävelinä (noin 1875) – se olisi ollut hieno pianistinen vastine kamarimusiikin *Vesipisaroille* JS 216 (Sibelius: noin 1875).

Abiturientteikevät Hämeenlinnassa 1885

Scherzo E-duuri ja Trio e-molli JS 134K1a (HYK 1279/2: ja 1279/3:) on ensimmäinen jousikvartetitkappaleen *Molto moderato* – Scherzo JS 134 (1885) kahdesta erilaisesta pianosovituksesta (1886). Johdantoa *Molto moderato* ei Sibelius pianosovituksessaan käytä, eikä se myöskään ole mukana ensimmäisissä melodialuonnoksissa, jotka löytyvät sivuilta 3-4 laajassa 29-sivuisessa luonnoskirjassa (HYK 0541a:). Kirja on peräisin abiturientteikevältä 1885 Hämeenlinnassa ja se huipentuu *Jousikvarteton Es-duuri JS 184* (1885) kolmen ensimmäisen osan täydelliseen luonnokseen. Yllä mainituilla melodialuonnoksilla on otsikkona *Muuetto*, mutta jousikvarteton äänilehtien puhtaaksikirjoitusvaiheessa nimeksi tuli *Scherzo*.

Haydnin jousikvartetot ovat luultavasti olleet tyylillisii malleja – ne ovat ainoat, jotka Sibelius mainitsee ohjelmistonaan kirjeessään sädelleen Pehril-le 12.10.1882. Kirjeessä Sibelius kertoo myös toiminnastaan II viulistina vastaperustetussa jousikvartetissa Hämeenlinnassa.

Trio e-molli on sitä vastoin pohjoismaista rustiikkia, polskamuunnos, ehdottaa Inkeri Simola-Isaksson, Sibelius-Akatemian musiikkikilunnan lehtori.

Con moto, sempre una corda JS 52 (1885) on käytössä virallisena nimenä oikean otsikon puuttessa – sellainen voisi olla esimerkiksi "Mazurka de concert". Tempomerkintä *Con moto* on osuva, mutta miten voi soittaa päämotiivin terävät pisteelliset masurkkarytmit *fortessa* tai *fortissimossa* *sempre una corda* (ks. esim. 1)? Muodon osalta sävellys seuraa kaavaa I: A:B C A, jolloin B-osan päättäviä pitkiä säikeitä elegisessä b-mollissa voidaan mahdollisesti pitää valsinomaisina terävien masurka-akcenttien puutteesta.

Muuetin trio Ludwig van Beethovenin *Sonaatissa n:o 7* op. 10 n:o 3 on luultavasti toiminut klaveristisena mallina C-osan triolijaksossa, johon liittyy altituisia hyppyjä vasemmalla kädellä, joka saa soitetavakseen diskantin melodiasävelii. Tämän lopettaa pari nopeata koristeukuviota Lisztin tapaan – mahdollisesti kaikki Lisztin oppilaan Sophie Menterin konsertista Hämeenlinnassa toukokuussa 1885.

Onko tämä Sibeliuksen aivan ensimmäinen säilynyt alun perin pianolle kirjoitettu sävellys? Allekirjoitus "Minne af

J.S. 1885" ("Maisto J.S.:lta 1885") liittyy ehkä johonkin niistä monista jäähyväistilaisista kevään yliopilaskirjoitusten ajalta tai kesältä, esim. Loviisan-vierailun ajalta syyskuussa 1885.

Opinnot Helsingin musiikkiopistossa 1885-1889

[Kolme kappaletta] (1885) on puhtaaskirjoitettu samalle kaksitaiteelle nuottilehdelle, ja sivuilla 2 ja 4 on sen lisäksi kontrapunkti- ja kenraalibassoharjoituksia, kaikki syksyltä 1885? Sibelius oli silloin aloittanut opinnot Helsingin musiikkiopistossa. Kyseessä olevat kolme kappaletta esitetään tässä siinä järjestyksessä, kuin ne esiintyvät nuottilehdellä, mutta ei ole varmaa, että ne on tarkoitettu kokonaisuudeksi. Nimittäin, tempomerkintöjä tai nyanssi-ilmauksia ei ole kirjattu yhtäkään – olisiko tämä merkki varovaisuudesta tai ujoudesta vasta Helsinkiin saapuneelta? Ero on joka tapauksessa suuri verrattuna sävellyksen *Con moto, sempre una corda* laajaan dynaamiseen skaalaan sekä tarkkoihin voimakkuusmerkintöihin.

[Andante] Es-duuri JS 74 tarjoaa jonkinlaista pohjoismaista postrokoko-tyyliä, melodisesti rakkaan yksinkertaista, sekä tunteikkaita äänensävyjä yhdessä alennetun submedianantin kanssa (katso levykansiteksti sekä nuottiesimerkkiltä BIS-CD-1022, Sibelius: *Youth Production for Violin and Piano, Vol. 1*). Musiikki virtaa rauhallisesti 12/8-tahtilajissa, se ei ole suoranaisesti valssinomaista, vaikka jotkin käänteet siihen voivakin viitata.

Toista kappaletta, **[Menuetto] a-molli JS 5**, edeltää suuri määrä menuetteja Hämeenlinnan-vuosien 1882-85 ajoilta. Sibelius tunsikin olonsa kotoisaksi tyylilajissa, sen voi kuulla tästäisestä sykkivästä, perinteisestä menuetista. Trioja tai *da capo* ei tällä kertaa ole mukana.

Kolmas ja viimeinen kappale, herkullisen lyyrinen **[Tempo di valse] A-duuri JS 2** on lyhyin näistä kolmesta, ja sitä on tuskin ajateltu päätökseksi. Se näytää olevan Sibeliuksen aivan ensimmäinen säilynyt valssi! Sitähän ei voi tietää, kuinka monta valssia, menuetteja tai masurkkaa Sibelius improvisoi tai osittain työsti Hämeenlinnan-vuosien aikana, mutta kaikki mahdollisesti muistiinmerkitty materiaali on kuitenkin kadonnut.

Sävellyksellä **Scherzo E-duuri ja [Trio] A-duuri JS 134K1b** (HYK 0773:) on kuten numerolla 1 (ks. teksti yllä) jousikvartetitikappale *Molto moderato* – **Scherzo JS 134** (1885) lähtökohanaan Scherzon pääosassa, mutta trio A-

duuri on sävelletty 1886 suoraan pianolle. Onkohan triossa kaikuja venäläisten upseeritanssilaisten musiikista?

Scherzon pääosa on pianistisesti painavampi ja täyteläisempi kuin vastaava edeltävässä JS 134K1a:ssa. Melodian alpuolisten terssien ja sekstien täytti on parissa tahdissa osittain epäselvää.

Olivatto nämä sovitukset osoitettu jollekin Sibeliuksen monista pianistituttavista vai olivatto ne musiikinteoreettisia työtehtäviä? Hänellä oli valmius sovittaa: jo kirjeessään 17.3.1883 Pehr-sedilleen Sibelius kertoi mahdollisuudesta sovittaa Haydnin ja Mozartin jousikvartettoja viululle ja pianolle.

Sävellystä **[II Variaatiota harmoniakaavasta] D-duuri** (1886) dominoi nuoruuden soittamisen riemu ja hersyvän hyvä mieliala – nämä ovat yhtä suuresta määrin aitoja sibelianisia piirteitä kuin omaperäinen mollivoittoinen äänensävy. Oli miten oli, vaikutelmaa aurinkoisesta innosta vahvistaa mollisoittujen lähes täydellinen puuttuminen. Niitä esiintyy vain 9. variaatiossa ja siinäkin vain iskullisten tahdinosien välissä kromaattisissa kuluissa, ks. esim. 2. Itse harmoniakaava on seuraava: ||:D:I-V7-I-V-A:V7-I:||:D:I-V7-I-V7-I. Jos variaatiot olisivatkin alkaneet alun perin teoreettisina harjoituskappaleina, lopputuloksesta tuli kuitenkin paikoittain oikeata, inspiroitunutta pianomusiikkia.

Tekstuuri on toisinaan yllättävän virtuoosista, esim. Var. 1, 3 (pianistisesti vaativa ja epämukava), 7 ja 10, ks. esim. 3. Sibeliuksen ainoa (säilynyt?) viuluetty, **[Étude] D-duuri JS 55** (1886) on kirjoitettu samalle kaksitaiteelle nuottilehdelle kuin yksi näiden variaatioiden luonnoksista (HYK 0802:). Variaatio 10 nopeat 32-osasekstit ennakkoivat *Arabesquen* op. 76 n:o 9 (1914) kimaltelevaa pianotekstuuria, ks. esim. 4. Jotkin käänteet ovat beethoveniaanisja, ja Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart ja Ludwig van Beethoven käyttivät jokainen usein menuetteja muunnelmateoksissaan, vrt. tässä menuetti Var.6, mutta he eivät tunnu juuri käyttäneen poloneeseja, jollaisen Sibelius on sijoittanut päätökseksi, Var.11. Se on pianistisesti vaikuttavampi kuin kypsän tuotannon vastaava, *Polonaise* op. 40 n:o 10 (1916), joka päättää kokoelman *Pensées lyriques*.

Variaatiot 1 ja 11 ovat aivan ilmeisesti tarkoitettu aloittamaan ja päättämään, mutta muuten variaatioiden järjestys on epäselvä. Variaatiot on nimittäin ryhmitetty 1-2, 1-2, 1-4, 1-3, ja näistä kolmannen ryhmän n:o 3 on huomattavampi versio

toisen ryhmän n:o:sta 2, ja on siksi korvattu fragmentilla (HYK 0503/3.), jonka bassossa on samankaltaisia juoksutuksia kuin oikealla kädellä variaatioissa 10. Katkelman viimeinen kolmasosa on rekonstruoitu alkutahhtien mukaan, ja kaksi viimeistä tahtia on lainattu variaatiosta 10.

Teoksen [Teemaluettelo, 50 lyhyttä kappaletta] kappaleet pitenevät asteittain kohti loppua. Numeroista 24 lähtien työstetään joissakin tapauksissa aikaisempia teema-aiheita, ja siten erilaisten teemojen lopullinen lukumäärä on 37. Jokaisen kappale on huolellisesti päätetty kaksoisviivaan. N:ot 1-14 koostuvat jokainen kahdesta tahdistä, mukana on usein kohotahhti, n:oissa 15-30 on neljä, n:oissa 31-49 kahdeksan tahtia ja n:o 50 on 32 tahdin pituinen (mukaan lukien kertaukset).

Sibelius oli tähän asti opiskellut viulunsoittoa ja teoreettisia aineita Helsingin musiikkiopistossa, mutta vuoden 1887 alusta alkaen seurasi varsinaiset sävellyssopinnot rehtori Martin Wegeliuksen johdolla. Teemaluettelo oli luultavasti Wegeliuksen antama työtehtävä. Tämä sovelsi Ludwig Bußlerin sävellyssoppia, jonka mukaan oppilaan tuli ensin opetella hallitsemaan pienimmät kokonaisuudet, mm. harjoitukset kahdella tahdilla kerrallaan (tässä n:ot 1-14), jotta voisi sitten laajentaa rakenteita yhä suurempiin yksiköihin.

Ludwig van Beethoven, Sibeliusen suosikki jo Hämeenlinnan-vuosien ajoilta, on edelleen esikuvista dominoivin. N:o 1 voisi olla teemaesitys Ludwig van Beethovenin *Nel cor più non mi sento* -variaatioista WoO 70, ja n:o 12 muistuttaa lyyristä bagatellia. Dramaattisia Ludwig van Beethoven -äänenävyjä on n:oissa 2, 9, 10 ja 20. Sen lisäksi tulee Schumannin esiin tärkeänä impulssinantajana, mutta myös Schumann sai aikoinaan paljon vaikutteita Ludwig van Beethovenilta - esim. n:o: 9 voisi pitää myös Schumannin *Knecht Ruprechtin* seuralaisena. N:ot 27 ja 32 ovat sukua Schumannin satumaisemille, ja n:o: 22 dramaattisen modulaatio on myös schumanniaaninen. Modulaatio e-molliin n:oissa 47 on sitä vastoin kuin suoraan Chopinin *Balladesta g-molli* op. 23. Schubertin *Moment musical* op. 94 n:o 6 on mahdollisesti antanut säerytmin n:oon 15, ja n:o 41 muistuttaa *Winterreise*-laulun *Das Wirtshaus* op. 89 n:o 21 harrasta tematiikkaa. Tämä oli oikeastaan täysin tietoista tyyliharjoitusta.

Missä ovat silloin 21-vuotiaan Sibeliusen omat, persoonalliset äänenävyt? Synkopointi ja säerytmi n:oissa 49 enna-

koi laulua *Lustu laineilla* op. 17 n:o 7 (1902). N:o 7 on tyypillistä varhaista Sibeliusia, sen melodista käännettä Sibelius käytti jo *[Andantessa] Es-duuri* JS 74 (1885), ks. esim. 5. Asteikkotematiikka n:oissa 14 on ehkä toiminut luonnoksena 16-osateemalle sävellyksessä *[Sonatti-Allegro, esitellyt] C-duuri* JS 179/3 (Berliinin-vuosi 1889-90), ks. esim. 6. Valssi-teemassa n:oissa 19 on täysin samaa musiikkia, joka alkaa keskenäisen trion *[Andante elegiacassa]* viululle ja pianolle fis-molli (1887). Leppoisaat äänenävyt n:oissa 34 tuntuvat yhtä persoonallisilta kuin maalaismaiset aksentit masurkka-teemassa n:oissa 40 ja poloneesiteemassa n:o 43. Sibeliusen suvun kirjeasiantuntija Markku Hartikainen onertonut, että masurkka ja poloneesi olivat hyvin tunnettuja Loviisassa jo 1800-luvun alussa ja että niitä tanssittiin aktiivisesti vielä Sibeliusen lapsuuden Loviisan-vierailujen aikaan. Sibeliusen sekä varhais- että myöhästyylille tyypillinen alennettu submediantti löytyy n:oista 16, 17, 18, 27, 30, 32, 34, 38, 41, 43 ja 45.

Tähän asti identifioimattomia luonnoksia: n:ot 39-42 (HYK 1228/5.), n:o 43 (1228/4.).

Kesä 1887 Korppoolla

Perhe Sibelius oleskeli kesän 1887 Turun saaristossa, Korpo gård -maatilalla. Toisinaan musisoitiin aamulla, keskipäivällä ja illalla päärakennuksen yläkerran suuressa salongissa. Janne soitti viulua, sisko Linda pianoa, veli Christian selloa, äiti Maria pianoa, tätä Evelina pianoa, setä Pehr viulua. Isäntä olivat tohtori Fredrik Wilenius ja hänen vaimonsa Ina (oikeastaan Carolina) Wilenius (ks. kuva s. 11); tohtorinna lienee ollut erinomainen pianisti. (Koskien tohtorinna Wileniusen viulua soittava sisarentytär Ruth Ringbom katso sävellyksestä *Andante cantabile* viululle ja pianolle JS 33 kertova teksti BIS-CD-1022).

Sibelius sävelsi sävellykset *Trånaden* ja *Au crépuscule* sinä kesänä, ja sen vuoksi, että hän omisti ja lahjoitti ne tohtorinna Wileniukselle, niistä tuli tunnettuja jo varhaisessa vaiheessa. Otto Andersson kommentoi niitä Sibelius-artikkeleissaan 1915 ja häntä seurasi Erik Furuhjelm (Sibelius-elämäkerta 1916) sekä Erik Tawaststjerna (jo tohtorinväitöksessään 1960). Ina Wileniusen siskonpojanpoika, säveltäjä Nils-Eric Ringbom kertoi Korppoon-kesän sävellyksistä useissa radioesitelmissä 1970-luvulla. Tällöin esitettiin (koko?) *Trånaden* May Pihlgrenin lausussa ja Sibelius-

asiantuntijan Cyril Szalkiewiczin soittaessa pianoa, Pentti Koskimies soitti *Au crépuscule*. Nils-Eric Ringbomin mukaan tietyt yksityiskohdat *Tränadenissa* ennakoivat musiikkia näytelmään *Pelléas ja Mélisande* op. 46 (1905).

Tränaden (Suckarna mystér) (Kaipuu [huokauksen mysteerij], fantasia pianolle ja lausujalle JS 203 (1887) Erik Johan Stagneliuksen tekstiin on teosluettelossa milloin pianokappaleena, milloin melodraamana, joskus käsitettynä kumpaankin tyyliin kuuluvana. Tässä seurataan Erik Taavastjärnen ehdotusta, että lausunta ja pianomusiikki esitetään vuorotellen.

Ihminen eettinen ristiriita halun ja kieltäytymyksen välillä on puettu juhallisiin sävelkulkuihin ensimmäisessä ja viidennessä osassa, jotka alkavat samantyyppisellä monumentaalisesti sykkivällä musiikilla 3/2-tahtilajissa; Sibeliuksen kypsen vuosien aikana 3/2 oli hänelle tärkeimpiä lempitahtilajeja, vrt. esim. *Sinfonian n:o 5* op. 82 finaalin loppu. *Intrada* op. 111a (1925) jne. Katso esimerkiksi 7 ja 8. Jos Stagneliuksen vanhahtava mahtipontinen runous antoi Sibeliukselle yllykkeitä löytää yksi hänen "suurista", menestyksekkäistä tahtilaji-idioomeistaan 3/2, ovat Stagneliuksen runot Sibeliuksen sydämellisen kiitoksen arvoisia. Isänmaassaan Ruotsissa Erik Johan Stagnelius (1793-1823) on varhaisromantiikan suuria nimiä.

Tätä vapaasti suunniteltua viisisäistä fantasiaa kehystää ensimmäisen ja viidennen osan yhtenäisen tematiikkaa, ja niiden välissä saavat luonnonilmiöt meri, tuuli ja kevät kukin oman osansa. Pianistisesti *Meri* on onnistunein vaikkakin osittain epäitsenäinen beethoveniaanisesta sävyineen (ks. esim. 10). Merellisen ympäristön Korppoissa kesällä 1887 on täytynyt olla inspiroivaa Sibeliuksen kaltaiselle luonnonystävälle – ehkä hän muisti myös satamakorttelit ja merinäkyvät Lovviassa, jossa sisarusukset kävivät moneen kertaan isoäidin ja Evelina-tädin luona.

Kolmannessa osassa saavat nopeat diskanttisekstitolittimitaa tulenpuuskan virkaa, ne toimivat aloitus- ja lopetusvinjetteinä, ja sulkevat sisälleen unelmoivaa musiikkia *à la* Chopin. *Kevät* piirtyy melko surumielisenä sekä runossa että musiikissa – alakuloinen *Allegretto* es-mollissa päättää osan, ks. esim. 9.

Onko *Andante Es-duuri* JS 30A (1887) luonnonromanttinen tunnelmakappale kuten kaksi seuraavaa, *[Aubade]* ja *Au crépuscule*? *Andante* on tässä sijoitettu *Tränadenin* jälkeen,

koska sen triossa on samankaltaisia tuijia beethoveniaanisista *risoluto*-sävelkulkuja kuin *Tränadenin* ensimmäisen osan lopussa. Sibelius kuuluu olleen innokas improvisoimaan pianolla, ja *Andanten* unenomainen, hapuileva johdanto kuulos- tai itse asiassa muistien merkityltä improvisaatiolta. Sävellyksen muoto on jälleen kerran lied-muoto trion kera, mutta Sibelius ei suinkaan aina vaivautunut säveltämään erillistä koodaa kuten tässä; tällä kertaa saavat päämotiivia säestävät vasemman käden arpeggiot päättyä *morendo*, ks. esim. 11.

Ounastelevat, kromaattisesti nousevat, As-duurisointua kohti kulkevat trillit, jotka sisältyvät mustepiirroksen sivulla 17, aloittavat teoksen *[Aubade]* *As-duuri* JS 46 (1887). Kari Kilpeläinen, joka on useimmiten suurella todennäköisyydellä onnistunut määrittämään useiden kappaleiden sävellysajan kohdan käsialan tai paperityypin avulla, on tämän teoksen ajoituksen suhteen hieman epäroivalla kannalla: Paperityyppi on samanlainen, kuin mitä Sibelius käytti 1887, ja sitä paitsi samalla lehdellä on hahmotelma *Korppoo-trion* JS 209 (1887) kolmannesta osasta. Sitä vastoin käsialassa on kuitenkin piirteitä, jotka viittaavat vuoteen 1888. Haluan tässä painottaa, että tätä käyttöä oikean käden suurta desimiä (ks. mustepiirros!) löytyy juuri kappaleista vuodelta 1887, esimerkiksi *Tränadenin* kolmannesta osasta, *Andantesta* *Es-duuri* sekä *[Aubadeista]* *A-duuri* viitulle ja pianolle JS 3 (1886-87), ks. esim. 11. Sitä vastoin muistuttavat trion sointukulut etuheleinen vastaavaa (myös E-duurissa!) *Andantinossa* *E-duuri* JS 41, jonka säveltäjä on päivännyt tarkasti 17.5.1888 ja omistanut Adolf Paulille.

Kokiko mahdollisesti säveltäjä sen logiikan, jolla tämän levyn kappalejärjestys on suunniteltu, että edeltävän sävellyksen aamun ruskotusta seuraa slaavisen tummat, hämyisät sävelkulut teoksessa *Au crépuscule* (Iltahämärässä) fis-molli JS 47 (1887)?

Vuonna 1887 Sibelius kirjoitti valtavan määrän soinnutuksen ja kontrapunktin tehtäviä, varsinkin Bach-kontrapunktia, jota Wegelius luultavasti ihaili suuresti. Mutta Wegelius ei paljon piittänyt sellaisista Tshaikovskin-omaisista pikkukappaleista, joita *Au crépuscule* muistutti, ja Sibeliuksen tuskin näytti kesän sävellystään opettajalleen.

Harjoitus pienissä sävellysmuodoissa 1888

Martin Wegelius käytti luultavasti edelleen Ludwig Büblerin sävellyssoppia, ja vuorossa harjoituskohteenä olivat nyt eri-

laiset pienet sävellysmuodot. Sibeliuksen vuonna 1888 säveltämät *[Viisi pientä kappaletta]* ja *[Kolme pientä kappaletta]* ovat todennäköisesti osa tätä harjoittelua.

Kari Kilpeläinen on varmasti oikeassa sen suhteen, että *[Viisi pientä kappaletta]* (1888) ovat pikemminkin sävellysharjoituksia kuin oikeita kappaleita. Ahtaiden muotokehysten sisältä löytyy kuitenkin paljon hyvää inspiraatiota. Konservatiivinen 1. *Tempo di Menuetto fis-molli* sykkii lennokkaasti. 2. *Allegro E-duuri* kuohuu eteenpäin musikaalisesti ja pianistisesti raiakaasti. 3. *[Moderato] f-molli* liittyy slaavisen melankoliassa kautta lähinnä ensimmäiseen osaan *Sarjassa d-molli* viululle ja pianolle JS 187 (1887-88) – siinä käytetään samantapaa rakentaa säe väliäänien imitaatiolla, tätä tapaa Erik Tawaststjerna kutsui Tšaikovski-vaihtetuksi *Florestan-sarjan* JS 82 (1889) kolmannen osan analyysin yhteydessä jo väitöskirjassaan 1960. Koskien kappaletta 4. *Vivace Es-duuri* voimme valitella sitä, että Sibelius ei kehitellyt tätä tulista tarantella-mellastusta suuremmaksi pianosävellykseksi. 5. *Andantino C-duuri* sisältää synkooppikuivaita, joita Sibelius kehitti myöhemmin merkittävän persoonallisella tavalla.

[Kolme pientä kappaletta] (1888) vaikuttaa triottoman kolmoisaisen lied-muodon harjoitukselta. *Andantinossa H-duuri* JS 44 on oivallista soinnillista herkkyyttä diskantin melodiarekisterissä, ja melodiassa huomion kohteeksi otetaan taas kerran alennettu submediantti suurella tunteella. Ovako sävellyksen *Allegretto b-molli* JS 18 elegiset tunnelmat omaleimakkaita. Idyllistä pohjakarakteeria järkyttävät keskijakson rauhaton masurkka-akcentit ja pianistisesti kiitolliset tertsasteikat. Kuulija, joka on odottanut tumpunpuhua Sibelius-dramatiikkaa, ottanee tyytyväisenä vastaan *Allegron f-molli*. Sibelius ei luultavasti pystynyt näkemään päämotiivin omaperäisten etuhelkuvien ansioita ja viivasi yli koko kappaleen. Dramaattinen loppukadenssi ennakoii laulun *Drömmen* op. 13 n:o 5 (1891) vastaavaa samassa sävelajissa.

© *Folke Gräsbeck* 2000

Folke Gräsbeck (s. 1956 Turussa) on opiskellut pianonsoittoa Tarmo Huovisen johdolla Turun konservatoriossa sekä yksityisesti Maria Curcio-Diamondin johdolla Lontoossa. Hän suoritti diplomituokinnon Sibelius-Akatemian pro-

fessori Erik T. Tawaststjernan johdolla, ja hänet provotoitiin musiikin maisteriksi Sibelius-Akatemian juhlapromotiossa vuonna 1997. Hän on suorittanut Åbo Akademiassa musiikkitieteen *cum laude*-opinnot (tiedekunnan professorina Fabian Dahlström) ja taidehistorian *approbatur*-opinnot (tiedekunnan professorina Sixten Ringbom). Vuodesta 1985 Folke Gräsbeck on toiminut Sibelius-Akatemian vakinaisena säestäjänä ja Poulencin musiikkia ja hän on usein valinnut esitettäväkseen pianomusiikkia Skandinaviasta ja Suomesta wieniläisklassikkojen ja tavanomaisen romanttisen ohjelmiston sijaan. Vuodesta 1994 hän on toiminut Viron Festum Finnicum-kulttuurifestivaalin taiteellisenä johtajana. Hänelle myönnettiin Sibeliuksen Syntymäpäivän mitali vuonna 1996. Vuonna 1997 Tallinnassa pidetyssä konsertissa hän soitti Griegin *pianokonserton* Osmo Vänskän johtaman Lahden kaupunginorkesterin solistina. Vuonna 1999 Englannin Sibelius-Yhdistys nimitti hänet vuoden taiteilijaksi. Myös vuonna 1999 hän esitti Rahmaninovin (no 2) ja Poulencin pianokonsertot — jälkimmäinen sisältyi Sibelius-Akatemian järjestämään säestäjien festivaaliin.

Näyttelijä ja ohjaaja **Lasse Pöysti** on syntynyt 24.1.1927 Sortavalassa. Pöystillä on takanaan pitkä näyttelijänura sekä näyttämöllä, elokuvissa että radiossa. Hän on ollut näyttelijänä Helsingin ruotsalaisessa teatterissa (1942-44), Suomen kansallisteatterissa (1944-52), Itämiesteatterissa (1952-55), Lilla teaternissa (1956-74) sekä tv-teatterissa (1963-68). Pöysti on tunnettu myös teatterinjohtajana (Lilla teatern 1967-74, Tampereen työväen teatteri 1974-81, Kungliga Dramatiska Teatern/Tukholma 1981-85). Lasse Pöystin lahjakkuus on tunnettu myöntämällä hänelle viisi "Jussi-patsasta" sekä useita muita kulttuuripalkintoja. Hän on myös kirjoittanut monia kirjoja, mukaanluettuna hänen omat muistelmateoksensa. Hänen levytyksensä Sibeliuksen teoksista *Metsänhertija*, *Yksinäinen lattu* ja *Jäänlähö Oulunjoesta* ovat saatavilla BIS-levyillä (BIS-CD-815; BIS-CD-1115).



Ink drawing by Jean Sibelius above the opening bars of the *[Aubade]* (1887) (track 19). It surrounds a major tenth in the right hand, a feature also found in other pieces from 1887, for example in third movement of *Tränande* and in the *Andante* in *E flat major* (see musical example 11, last bar).

Reproduced by kind permission of the Sibelius family.

Wer hätte gedacht, daß **Jean Sibelius** eine derart große Menge Klaviermusik in seiner Jugend geschrieben hat? Sämtliche Stücke dieser CD wurden hier zum ersten Mal eingespielt, und sie entstanden innerhalb eines kurzen Zeitraums: dem letzten Frühlingsemester in Hämeenlinna und seinen ersten drei Jahren in Helsinki. Ein weiteres Mal wird der Glaube, Sibelius habe das Klavier nicht eigentlich gemocht – eine Ansicht, die zunehmend überholt zu sein scheint – in Zweifel gezogen: Wäre dies der Fall gewesen, dann hätte er kaum eine solch große Anzahl von Klavierstücken komponiert (ungeachtet des Umstands, daß ungefähr die Hälfte hiervon im Rahmen seines Kompositions- und Musiktheoriestudiums geschrieben wurde). Außerdem wurden sie zu einer Zeit geschrieben, als der 19- bis 22jährige Sibelius sich mit großem Eifer anschickte, ein virtuoser Konzertgeiger zu werden. Wie hat er das alles geschafft? Allem Anschein nach nicht mit uneingeschränktem Erfolg: Martin Wegelius, sein Klavierlehrer am Helsinki Musikinstitut, war mit Sibelius' Fortschritten als Pianist nicht zufrieden.

Viele der Stücke auf dieser CD stammen aus der überraschend großen Manuskriptsammlung, die der Universität Helsinki 1982 von der Familie Sibelius überlassen wurde. Auch wenn diese Sammlung vieles enthält, was man bis dahin verloren oder vernichtet glaubte, so ist Erik Tawastjernas Annahme, Sibelius habe viele Kompositionen seiner Schuljahre verbrannt, wohl richtig. Aus der Zeit vor der großdimensionierten Konzertmazurka *Con moto, sempre una corda* (wahrscheinlich im Frühsommer 1885 entstanden) ist kein Klavierstück überliefert.

Sibelius wuchs in einer klavierfreundlichen Umgebung auf: Sein Vater, Christian Gustaf Sibelius (1821-1868), war vor allem wegen seines Gesangs zu eigener Gitarrenbegleitung bekannt, doch hatte er auch gelernt, einige Klavierstücke zu spielen; für seine Mutter, Maria Charlotta Sibelius (1841-1897) war das Klavier das Hauptinstrument. Es war aber seine Tante Julia Borg, die Janne um 1874 den ersten, offenbar erfolglosen Klavierunterricht gab. Wesentlich effektiver war der Vorschlag, den sein geliebter Onkel Pehr Sibelius Weihnachten 1882 machte: Janne sollte das Klavierspiel lernen, damit er das Notenlesen leichter erlerne. Sowohl seine Tante Evelina Sibelius als auch seine Schwester Linda Sibelius waren zwar als beachtenswerte Pianistinnen bekannt,

doch verblieben sie eigentlich eher in der Rolle der geschätzten Kammermusikerpartnerin denn der der Lehrerin. Höchstwahrscheinlich haben sie einige der kleinen Klavierstücke des jungen Sibelius gespielt, obschon kein dokumentarischer Beleg existiert, der diese Annahme bestätigte.

Das Stück, das diese CD stolz hätte einführen müssen, *Tante Evelinas Leben in Musik*, ist bedauerlicherweise nicht überliefert. Es hätte wohl ein faszinierendes pianistisches Pendant abgegeben zu den *Wassertropfen* für Violine und Cello, JS 216 (mutmaßlich die früheste überlieferte Komposition von Sibelius, um 1875).

Hämeenlinna, Frühjahr 1885 (Sibelius' Abitur)

Das *Scherzo in Es-Dur und Trio in e-moll* JS 134K1a (HUL 1279/2: und 1279/3:) sind die früheren von zwei verschiedenen Klavierarrangements (1886) eines Stückes für Streichquartett *Molto moderato* – *Scherzo* JS 134 (1885). Die *Molto moderato*-Einleitung wird im Klavierstück nicht verwendet und ist auch nicht in den ersten Skizzen zu dem Werk enthalten. Die man auf den Seiten 3 und 4 eines 29seitigen Skizzenbuches (HUL 0541a:) finden kann, welches im Frühlingsemester von Sibelius' letztem Jahr in Hämeenlinna entstand. Das Skizzenbuch giftelt im vollständigen Entwurf der ersten drei Sätze des *Streichquartetts in Es-Dur* JS 184 (1885). Der erste Entwurf für das *Scherzo* trägt die Bezeichnung „Menuetto“, nahm jedoch die Überschrift „Scherzo“ an, als die Reinschrift des Streichquartetts angefertigt wurde.

Wahrscheinlich dienten Haydns Streichquartette als Stilmodell – es sind die einzigen, die in Sibelius' Brief an seinen Onkel Pehr (12. Oktober 1882) erwähnt sind, in dem Sibelius auch davon berichtet, daß er die zweite Geige in einem neugegründeten Streichquartett in Hämeenlinna spielte. Das *Trio* hingegen hat einen ländlichen, nordischen Ton. Inkeri Simola-Isaksson, Dozentin für Musik und Bewegung an der Sibelius-Akademie, sieht darin eine Variante der Polska.

Der Titel *Con moto, sempre una corda* JS 52 (1885) wird verwendet, weil ein „richtiger“ Titel fehlt – er könnte hier etwa „Mazurka de concert“ sein. Die Tempoangabe *Con moto* ist recht angemessen, aber wie kann man vom Interpreten erwarten, daß er sich für die raschen, punktierten Mazurka-Rhythmen des Hauptmotivs (Dynamik: *forte* oder *fortissimo*) an *sempre una corda* hält (s. Musikbeispiel 1)?

In formaler Hinsicht liegt dem Stück ein II:II|BCA-

Schema zugrunde, bei dem die langen und elegischen b-moll-Schlußabschnitte des B-Teils wegen des Fehlens der scharfen Mazurka-Akzente vielleicht als eine Art Walzer aufgefäßt werden könnten.

Das Trio des Menuetts in Ludwig van Beethovens *Klaviersonate Nr. 7*, op. 10 Nr. 3 dürfte den Triolenpassagen im C-Teil Modell gestanden haben – mit ständigem Übergreifen für die linke Hand, die die Diskantnoten der Melodie spielt. Am Ende stehen einige Lisztische Verzierungen; vielleicht sind sie ein Echo des Konzerts, das die Liszt-Schülerin Sophie Menter im Mai 1885 in Hämeenlinna gab.

Ist dies die früheste überlieferte Originalkomposition für Klavier? Die Unterschrift „Minne af J.S. 1885“ („Souvenir von J.S. 1885“) mag sich auf einen von vielen Abschieden beziehen, die bei den Feiern im Umfeld des Schulabschlusses im Frühjahr oder im Sommer, etwa während seiner Reise nach Loviisa im September 1885, erforderlich wurden.

Die Studienjahre in Helsinki (1885-1889)

Sibelius fertigte Reinschriften seiner [*Drei Stücke*] (1885) auf demselben Manuskript-Doppelblatt an; auf der zweiten und vierten Seite finden sich außerdem Übungen im Kontrapunkt und Generalbaßsatz, die vielleicht im Herbst des Jahres 1885 niedergeschrieben wurden, als Sibelius sein Studium am Helsinki Musikinstitut begann. Die drei Stücke werden hier in der Reihenfolge gespielt, in der sie auf dem Manuskript erscheinen, doch ist es alles andere als sicher, daß sie eine Gruppe bilden sollten. Es gibt keinerlei Titel, Tempobezeichnungen oder dynamische Vorschriften – vielleicht die Folge einer gewissen Vorsicht oder Zurückhaltung auf Seiten des soeben erst in Helsinki eingetroffenen Studenten. Auf jeden Fall steht das Fehlen solcher Angaben in Kontrast zum weiten dynamischen Umfang und den genau nuancierten Angaben im *Con moto, sempre una corda*.

Das [*Andante*] in *Es-Dur* JS 74 stellt so etwas wie einen nordischen Post-Rokoko-Stil dar, melodisch einfach und direkt, mit gefühlvollem Gebrauch der erniedrigten Untermedianten (s. Ausfüllungen und Musikbeispiele im Beiheft zu BIS-CD-1022, Sibelius: Jugendwerke für Violine und Klavier, Vol. 1). Ruhig fließt die Musik im 12/8-Takt; strenggenommen handelt es sich nicht um einen Walzer, auch wenn manche Charakteristika diese Annahme nahelegen könnten.

Dem zweiten Stück, [*Menuetto*] in *a-moll* JS 5, geht eine

große Anzahl von Menuetten aus Sibelius' letzten Jahren in Hämeenlinna voran (ca. 1882-1885). In dieser Gattung fühlte sich der Komponist offenkundig zu Hause, wie man dem traditionellen Menuett mit seinem stetigen Puls anhören kann. Im vorliegenden Fall gibt es weder Trio noch *da capo*.

Das dritte und letzte dieser Stücke, das reizende, lyrische [*Tempo di valse*] in A-Dur JS 2, ist das kürzeste der drei und kann wohl kaum als Schlußstück der Gruppe gemeint gewesen sein. Anscheinend handelt es sich um den frühesten der überlieferten Walzer von Sibelius. Wir können nicht wissen, wie viele Walzer, Menuette und Mazurkas Sibelius in seinen Jahren in Hämeenlinna improvisiert oder ausgearbeitet hat; alles aber, was er möglicherweise niedergeschrieben hat, ist nun verschwunden.

Wie das erste Stück dieses Programms (s. oben) basiert der Hauptteil des Scherzo im *Scherzo in E-Dur und [Trio] in A-Dur* JS 134K1b (HUL 0773:) auf dem Scherzo-Teil des *Molto moderato – Scherzo* JS 134 (1885) für Streichquartett. Das A-Dur-Trio dagegen wurde 1886 für Klavier komponiert; es scheint Echo der Tanzmusik bei einem russischen Offiziersball zu enthalten.

Im Vergleich zum entsprechenden Abschnitt von JS 134K1a ist der Hauptteil dieses Scherzo gewichtiger und fülliger. Die der Melodie hinzugefügten Begleitertzen und -sexten sind in einigen Takten teilweise unlesbar.

Waren diese beiden Scherzo-Bearbeitungen für manche von Sibelius' vielen klavierspielenden Bekanntschaften gedacht oder waren sie musiktheoretische Übungsstücke? Er hatte nichts gegen Bearbeitungen: In einem Brief an seinen Onkel Pehr vom 17. März 1883 hatte er bereits die Möglichkeit erwogen, Streichquartette von Mozart und Haydn für Violine und Klavier zu bearbeiten.

Die [*Elf Variationen über eine harmonische Formel*] in *D-Dur* (1886) sind von jugendlicher Ausgelassenheit und sprühend guter Laune geprägt: Diese Stimmungen sind für Sibelius genauso charakteristisch wie die schwereren Mollstimmungen, für die man ihn eher kennt. Der Eindruck sonnigen Enthusiasmus wird jedenfalls durch die fast vollständige Abwesenheit von Mollakkorden verstärkt: Man findet sie allein in Variation 9, und selbst dort nur auf leichten Taktzeiten inmitten chromatischer Sequenzen (s. Musikbeispiel 2). Die harmonische Formel lautet: II:D:I-V7-I-V-A:V7-I:II:D:I-V7-I-V7-I. Sollten die Variationen tatsächlich als

musiktheoretische Übungen entstanden sein, so erreicht das *Endergebnis* doch den Rang genuin inspirierter Klaviermusik.

Manchmal ist der Satz überraschend virtuos, wie etwa in den Variationen 1, 3 (pianistisch eine Herausforderung und schwierig zu spielen), 7 und 10 (s. Musikbeispiel 3). Sibelius' (einzig überlieferte?) Violinétude, die [*Etüde*] in D-Dur JS 55 (1886) findet sich auf dem selben Manuskriptblatt wie eine der Skizzen für diese Variationen (HUL 0802:). Die rasanten Zweieunddreißigstel-Sextolen in Variation 10 antizipieren den funkelnden Klaviersatz der *Arabesque* op. 76 Nr. 9 (1914) (s. Musikbeispiel 4). Gewisse Charakteristika erinnern an Ludwig van Beethoven, der, wie auch Haydn und Mozart, häufig Menuette in seinen Variationsfolgen verwendete (vgl. das Menuett, das die sechste Variation in Sibelius' Komposition darstellt). Andererseits scheinen sie keine Polonaise verwenden zu haben, die Sibelius an das Ende seines Werks setzt. Diese Polonaise ist pianistisch effektivvoller als ihr Gegenstück aus Sibelius' reifem Schaffen, die *Polonaise* op. 40 Nr. 10 (1916), das Schlußstück der Sammlung *Pensées lyriques*.

Offensichtlich sollen die Variationen 1 und 11 die Stückfolge eröffnen bzw. abschließen, ansonsten aber ist die Abfolge ungewiß. Die Variationen sind in vier Gruppen angeordnet (jeweils numeriert: 1-2, 1-2, 1-4, 1-3), und von diesen ist die Nr. 3 der dritten Gruppe eine weniger polierte Version der Nr. 2 der zweiten; aus diesem Grund wurde sie hier durch ein Fragment ersetzt (HUL 0503/3:), das im wesentlichen dieselbe Art von Passagen für die linke Hand enthält, wie man sie in Variation 10 für die rechte findet. Das letzte Drittel des Fragments wurde auf der Grundlage seiner Eingangstakte rekonstruiert; die letzten beiden Takte sind Variation 10 entliehen.

Im [*Themenkatalog, 50 kurze Stücke*] (1887) nimmt die Dauer der Stücke mit der Numerierung zu. Ab Nr. 24 verarbeiten manche Stücke frühere Themen, so daß die tatsächliche Anzahl unterschiedlicher thematischer Gedanken letztlich 37 beträgt. Jedes der Stücke wird sorgfältig mit einem Doppelstrich abgeschlossen. Die Nummern 1-14 sind jeweils 2 Takte lang, die Nummern 15-30 sind jeweils 4 Takte lang, die Nummern 31-48 sind jeweils 8 Takte lang, während Nr. 50 sich (mit Wiederholungen) über 32 Takte erstreckt.

Bislang hatte Sibelius am Helsinki Musikinstitut Violine und Musiktheorie studiert; mit Beginn des Jahres 1887 studierte er außerdem Komposition beim Institutsdirektor Martin Wegelius. Der *Themenkatalog* war wahrscheinlich eine Übung

für Wegelius, der Ludwig Büllers Kompositionsmethodik anwandte, nach der der Schüler zuerst lernen soll, die kleinsten Einheiten zu beherrschen, wie etwa zweitaktige Übungen (Nr. 1-14), um dann die Strukturen immer weiter auszudehnen.

Ludwig van Beethoven, für dessen Schaffen Sibelius seit seinen Jahren in Hämeenlinna eine besondere Zuneigung hegte, bildet dabei das vorherrschende Modell. Die Nr. 1 des Katalogs könnte der Themenexposition von dessen *Nel cor più non mi sento*-Variationen WoO 70 entnommen sein, während Nr. 12 an eine lyrische Bagatelle erinnert. Einen dramatischen Beethovenschen Gestus vernimmt man in den Nummern 2, 9, 10 und 20. Auch Robert Schumann erweist sich als ein wichtiger Einfluß (wenngleich Schumann seinerseits von Ludwig van Beethoven beeinflusst war); Nr. 9 etwa könnte als ein Pendant zu Schumanns *Knecht Ruprecht* betrachtet werden. Die Nummern 27 und 32 weisen Verbindungen zu Schumanns Märchenwelten auf und die dramatische Modulation in Nr. 22 ist ebenfalls „echter“ Schumann. Andererseits ist die Modulation nach e-moll in Nr. 47 beinahe wörtlich Chopins *Ballade in g-moll* op. 23 entlehnt. Die rhythmische Phrase in Nr. 15 mag von Schuberts *Moment musical* op. 94 Nr. 6 inspiriert sein, während Nr. 41 der innigen thematischen Erfindung im Lied *Das Wirtshaus* ähnelt (Nr. 21 der Winterreise op. 89). Bei alledem handelt es sich freilich ausdrücklich um bewußte stilistische Übungen.

Wo aber findet sich die individuelle Stimme des 21jährigen Sibelius? Die Synkopen und der Rhythmus in Nr. 49 nehmen das Lied *Lastu lainehilla* (Treibholz) op. 17 Nr. 7 (1902) vorweg. Nr. 7 ist ein typischer früher Sibelius mit einer melodischen Wendung, die er bereits in dem [Andante] in *Es-Dur* JS 74 (1885) benutzt hatte (s. Musikbeispiel 5). Der thematische Gebrauch von Skalen in Nr. 14 könnte ein Vorläufer des Sechzehnteil-Themas in der [Sonatenallegro-Exposition] in *C-Dur* JS 179/3 aus seiner Berliner Zeit (1889-90) sein (s. Musikbeispiel 6). Das Walzertema in Nr. 19 besteht aus denselben Tönen wie der Anfang des Triofragments des [Andante elegico] in *fis-moll* für Violine und Klavier (1887). Die joviale Stimmung in Nr. 34 klingt so persönlich wie die ländlichen, präzisen Akzente im Mazurkathema von Nr. 40 und im Polonaisensthema von Nr. 43. Markku Hartikainen, eine Experte für die Sibelius'sche Familienkorrespondenz, hat bemerkt, daß Mazurka und Polonaise bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Loviisa bekannte Formen waren, und

daß sie immer noch gebräuchliche Tänze waren, als Sibelius die Stadt in seiner Kindheit besuchte. Die erniedrigte Untermediante, die für den frühen und den späten Stil von Sibelius charakteristisch ist, findet sich in den Nummern 16, 17, 18, 27, 30, 32, 34, 38, 41, 43 und 45.

Bislang unidentifizierte Skizzen: Nr. 39-42 (HUL 1228/5:), Nr. 43 (1228/4:).

Sommer 1887 in Korpo

Den Sommer 1887 verbrachte die Familie Sibelius im Turku-Archipel, nahe Korpo gärd. In einem großen Raum im oberen Stockwerk des Hauptgebäudes wurde musiziert – manchmal den ganzen Tag lang. Janne spielte die Violine, seine Schwester Linda Klavier, sein Bruder Christian Cello, seine Mutter Maria Klavier, Tante Evelina Klavier und Onkel Pehr Violine. Ihre Gastgeber waren Dr. Fredrik Wilenius und seine Frau Ina (Carolina; s. Bild, Seite 11); die Gattin des Doktors war dem Vernehmen nach eine vorzügliche Pianistin. (Frau Wilenius' Nichte, Ruth Ringbom, spielte Violine – vgl. die Anmerkungen zum *Andante cantabile* für Violine und Klavier JS 33 [BIS-CD-1022]).

In diesem Sommer komponierte Sibelius *Trånaden* und *Au crépuscule*; da er sie Frau Wilenius widmete und überreichte, weiß man von ihrer Existenz bereits seit vielen Jahren. Otto Andersson erwähnte sie 1915 in seinen Artikeln über Sibelius, und sie sind auch bei Erik Furuhjelm (in seiner Sibelius-Biographie aus dem Jahr 1916) und Erik Tawaststjerna (in seiner Dissertation von 1960) vermerkt. Der Komponist Nils-Eric Ringbom, ein Großneffe von Ina Wilenius, sprach von diesen Stücken aus dem Sommer 1887 in Korpo bei einer Reihe von Radiovorträgen in den Siebzigern. In diesem Zusammenhang wurde *Trånaden* (vielleicht zur Gänze) von dem Erzähler May Pihlgren und dem Sibelius-Experten Cyril Szalkiewicz am Klavier aufgeführt; Pentti Koskimies führte *Au crépuscule* auf. Nach Nils-Eric Ringboms Ansicht weisen gewisse Details von *Trånaden* auf die Schauspielmusik zu *Pelléas und Mélisande* op. 46 (1905) voraus.

Trånaden (*Suckarnas mystér*) (*Sehnsucht* [*Das Geheimnis der Seufzer*]), eine Fantasie für Klavier mit Rezitation JS 203 (1887) nach einem Text von Erik Johan Stagnelius (1793-1823), wird in Werkkatalogen manchmal als Klavierstück, manchmal als Melodram und manchmal unter beiden Überschriften aufgelistet. Bei dieser Einschließung sind wir

Erik Tawaststjernas Vorschlag gefolgt und haben die Rezitation und die Klaviermusik abwechselnd aufgeführt.

Im ersten und im fünften Satz ist der ethische Konflikt der Menschheit zwischen Verlangen und Selbstverleugung in zeremonielle Klänge gewandert; beide Sätze werden von derselben monumental-pulsierenden Musik im 3/2-Takt eingeleitet. Der reife Sibelius mochte den 3/2-Takt besonders gern und verwendete ihn beispielsweise am Ende des Finales der 5. *Symphonie in Es-Dur* op. 82 und in der *Intrada* für Orgel op. 111a (s. Musikbeispiele 7 und 8). Sollte es so sein, daß Stagnelius' altertümliche und hochtrabende Dichtung Sibelius den Anreiz gegeben hat, eines seiner „großen“ metrischen Idiome zu entdecken, dann verdienen Stagnelius' Gedichte die tiefempfundene Dankbarkeit aller Sibelius-Enthusiasten. In seinem Heimatland Schweden stellt Erik Johan Stagnelius eine der prägenden Gestalten der Frühromantik dar.

Die frei geformte, fünfsätzigte Fantasie wird eingerahmt vom vereinheitlichten thematischen Material des ersten und fünften Satzes; die drei mittleren Sätze widmen sich den Naturphänomenen Meer, Wasser und Frühling. Der pianistisch geglickteste Satz ist derjenige, der vom Meer handelt, obschon er einige eher unselbständige Gedanken in Beethoven-scher Art enthält (s. Musikbeispiel 10). Die Meeresküste bei Korpo im Sommer 1887 muß für den Naturliebhaber Sibelius eine Inspirationsquelle gewesen sein; sie hat ihn vielleicht auch an die Hafen- und Meeresansichten in Loviäa erinnert, wo die drei Kinder Linda, Janne und Christian oft bei ihrer Großmutter und Tante Evelina zu Besuch waren.

Im dritten Satz imitieren geschwundene Sextolen im Diskant Windböen; sie fungieren als Einleitungs- und Abschiedsvignetten, die eine Passage träumerischer, Chopinesker Musik umgeben. Der Frühling wird sowohl im Gedicht als auch in der Musik eher sorgenvoll dargestellt; der Satz schließt mit einem melancholischen *Allegretto* in es-moll (s. Musikbeispiel 9).

Ist das *Andante in Es-Dur* JS 30a (1887) ebenfalls ein Beispiel für die Zeichnung einer romantischen Naturstimmung, wie die beiden folgenden Stücke, die [*Aubade*] und *Au crépuscule*? Auf dieser CD wurde das *Andante* hinter *Tränend* plaziert, weil sein Trioabschnitt dieselben Beethoven-schen *risoluto*-Klänge enthält, die man am Ende des ersten Satzes von *Tränend* finden kann. Man rühmt Sibelius nach, ein ausgezeichnete Improvisator am Klavier gewesen zu

sein; die traumartig tastende Einleitung zum *Andante* klingt in der Tat wie eine notierte Improvisation. In formaler Hinsicht handelt es sich wieder um eine Liedform mit Trio, doch Sibelius war durchaus nicht immer daran interessiert, eine separate Coda zu bilden; in diesem Fall etwa dürfen die Arpeggios der linken Hand, die das Hauptmotiv begleiten, hinwegsterben, *morendo* (s. Musikbeispiel 11).

Erwartungsvolle, chromatisch ansteigende Triller, die auf den As-Dur-Akkord zielen (den die Tintenskizze auf Seite 17 dieses Beihefts wiederbildet), eröffnen die [*Aubade*] in *As-Dur* JS 46 (1887). Kari Kilpeläinen – der häufig in der Lage war, wahrscheinliche Werkentstehungsdaten auf der Grundlage der Handschrift oder der Papiersorte zu bestimmen – kann dieses Stück nicht mit hinreichender Sicherheit datieren: Das Papier ist von der gleichen Sorte, die Sibelius 1887 benutzte, und darüber hinaus enthält dasselbe Blatt Skizzen für den dritten Satz des *Korpo-Trio* JS 209 (1887). Auf der anderen Seite deuten gewisse Züge der Handschrift auf 1888 als Jahr der Komposition hin. Ich möchte darauf hinweisen, daß Sibelius' Art, die große Dezime in der rechten Hand zu betonen (s. Skizze!) sich tatsächlich in Stücken aus dem Jahr 1887 wiederfindet – zum Beispiel im dritten Satz von *Tränend*, im *Andante in Es-Dur* und in der [*Aubade*] in *A-Dur* für Violine und Klavier JS 3 (1886-87; BIS-CD-1022) (s. Musikbeispiel 11). Andererseits erinnern die verzierten Akkordfolgen im Trio an das *Andantino* in *E-Dur* JS 41, auf das der Komponist das genaue Datum schrieb – 17. Mai 1888 – und das er Adolf Paul widmete.

Ob der Komponist an der Logik in der Abfolge der Stücke dieser Einspielung Gefallen gefunden hätte? Dem rötlichen Himmel des Tagesanbruchs folgen die dunklen, slawischen Klangfarben von *Au crépuscule* (*Bei der Dämmerung*) in fis-moll JS 47 (1887).

1887 schrieb Sibelius eine umfangreiche Anzahl Übungen in Harmonielehre und Kontrapunkt, besonders Bachschem Kontrapunkt, den sein Lehrer anscheinend sehr verehrte. Wegelius hatte dagegen wenig Zeit für die Sorte Miniaturen in der Art Tschaiakowskys, denen *Au crépuscule* ähnelt, und Sibelius wird die Stücke dieses Sommers wohl kaum seinem Lehrer vorgelegt haben.

Kleinere Kompositionsübungen (1888)

Martin Wegelius fuhr vermutlich mit Ludwig Bußlers Kom-

positionsmethode fort, und so war es bald Zeit für verschiedene Kompositionen kleineren Umfangs. Sibelius' [*Fünf kurze Stücke*] und die [*Drei kleinen Stücke*] (1888) waren wahrscheinlich ein Stadium in dieser Entwicklung.

Kari Kilpeläinen hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die [*Fünf kleinen Stücke*] mehr als Kompositionsübungen denn als selbständige Werke betrachtet werden sollten. Wie dem auch sei: In ihren bescheidenen Dimensionen gibt es eine Fülle an vorzüglicher musikalischer Inspiration. Das konservative erste Stück, *Tempo di Menuetto in fis-moll*, pulsiert und vibriert; das nächste, *Allegro in E-Dur*, strömt fort in musikalischer und pianistischer Frische, während die slawische Melancholie des dritten, ein [*Modrato*] in *f-moll*, an den ersten Satz der *Suite in d-moll* für Violine und Klavier JS 187 (1887-88; BIS-CD-1022) anklängt. Hier finden wir dieselbe Art des Phrasenbaus – mit Imitationen in den Mittelstimmen –, die Erik Tawaststjerna in seiner Dissertation bei der Analyse des dritten Satzes der *Florestan*-Suite JS 82 (1889) als „von Tschaiowsky beeinflusst“ bezeichnet hat. Was das vierte Stück, *Vivace in Es-Dur*, betrifft, so ist es bedauerlich, daß Sibelius diese lebhaftes Tarantella nicht zu einem größer dimensionierten Klavierstück ausbaute. Das fünfte Stück, *Andantino in C-Dur*, weist synkopierte Figuren auf, die Sibelius später zu etwas ganz und gar Individuellem entfalten sollte.

Die [*Drei kurzen Stücke*] (1888) scheinen Übungen in der dreiteiligen Liedform ohne Trio zu sein. Das *Andantino H-Dur* JS 44 weist eine angemessene zarte Klanglichkeit im Diskantbereich der Melodie auf; die Melodie selber ist wieder durch den überraschenden Gebrauch der erniedrigten Untermediante gekennzeichnet. Ob die elegische Atmosphäre des *Allegretto in b-moll* JS 18 autobiographisch zu verstehen ist? Sein im wesentlichen idyllischer Charakter wird im Mittelteil von turbulenten, Mazurka-ähnlichen Akzenten und von pianistisch dankbaren Terzengängen gestört. Hörer, die nach Sibelius' düsterer Dramatik Ausschau halten, dürften mit dem *Allegro in f-moll* gut bedient sein. Offensichtlich konnte Sibelius den Wert der ungewöhnlichen Verzierungsnotegruppen des Hauptmotivs nicht erkennen – er strich das ganze Stück durch. Die dramatische Schlußkadenz nimmt eine ähnliche und in derselben Tonart stehende Wendung im Lied *Drömmen (Der Traum)* op. 13 Nr. 5 vorweg.

© **Folke Gräsbeck** 2000

Folke Gräsbeck (1956 in Turku geboren) studierte Klavier bei Tarmo Huovinen am Konservatorium Turku und bei Maria Curcio-Diamond in London; sein Diplom erhielt er an der Sibelius-Akademie, wo er bei Prof. Erik T. Tawaststjerna studierte. Er wurde „Master of Music“ an der Sibelius-Akademie im Zusammenhang mit deren erster Verleihung von Master- und Dokortiteln 1997. Er promovierte *cum laude* in Musikwissenschaft bei Åbo Akademi (Fakultätsprofessor Fabian Dahlström) und *approbatur* in Kunstgeschichte (Fakultätsprofessor: Sixten Ringbom). Seit 1985 ist er Klavierbegleiter an der Sibelius-Akademie. Er ist in den USA, Ägypten, Israel, Botswana, Zimbabwe und in vielen europäischen Ländern aufgetreten. Er debütierte 1993 in der Wigmore Hall mit einem Klavierabend, bei dem er Werke von Chopin, Schostakowitsch, Sibelius und Poulenc spielte; ansonsten zieht er bei seinen Aufführungen häufig skandinavische und finnische Klaviermusik den Wiener Klassikern und dem konventionellen romantischen Repertoire vor. 1996 wurde er mit der Medaille der Sibelius-Geburtsstätte Hämeenlinna geehrt. Folke Gräsbeck ist seit 1994 Künstlerischer Leiter des Festum Finnicum in Estland; bei einem der Festivalkonzerte in Tallinn war er 1997 Solist in Griegs *Klavierkonzert* mit dem Lahti Symphony Orchestra und Osmo Vänskä. 1999 wurde er von der englischen Sibelius Society zum Künstler des Jahres ernannt. Ebenfalls 1999 führte er Klavierkonzerte von Rachmaninow (Nr. 2) und Poulenc auf – letzteres als Teil seines Poulenc-Festivals an der Sibelius-Akademie.

Der Schauspieler, Regisseur und Professor **Lasse Pöysti** wurde 1927 im karelischen Sortavala (damals finnisch, heute zu Rußland gehörend) geboren. Er machte Karriere beim Film, Rundfunk und als Schauspieler an verschiedenen Bühnen. Lasse Pöysti ist wohl bekannt als Intendant des Kleinen Theaters (1967-74), des Arbeitertheaters in Tampere (1974-81) und des Kgl. Dramatischen Theaters in Stockholm (1981-85). Für seine Leistungen erhielt er fünf „Jussi-patsas“-Preise und verschiedene andere Kulturpreise. Er schrieb mehrere Bücher, u.a. eine Autobiographie. Seine Einspielungen von Sibelius' *Waldnymph*, *Ein einsamer Ski-Pfad* und *Islossningen i Uleå älv* mit dem Lahti Symphony Orchestra sind bei BIS erschienen (BIS-CD-815; BIS-CD-1115).



Erik Johan Stagnelius (1793-1823) studied initially in Lund for a year, then in Uppsala for two years, and in 1815 became chancery clerk at the Ecclesiastical Department in Stockholm, where he remained until his untimely death.



The Birthplace of Erik Johan Stagnelius (1793-1823), Gärdslösa Vicarage on the Swedish island of Öland. Stagnelius's father was then vicar at Gärdslösa: he later became Bishop of Kalmar.

Photographs by Kenth Jönsson

Qui aurait deviné que **Jean Sibelius** avait écrit tant de musique pour piano dans sa jeunesse? Toutes les pièces ici sont des enregistrements en première et elles furent écrites dans un court laps de temps: son semestre final de printemps à Håmeenlinna et ses trois premières années à Helsinki. Encore une fois, la croyance que Sibelius n'aimait pas en fait le piano – une idée qui semble devenir de plus en plus démodée – est mise en question: si cela avait été le cas il aurait à peine composé un si grand nombre de pièces pour piano (mis à part le fait qu'environ la moitié fut écrite dans le cadre de ses études de composition et de théorie musicale). De plus, elles furent écrites à un moment où Sibelius, âgé de 19-22 ans, était le plus activement occupé à devenir un violoniste de concert virtuose. Comment arriva-t-il à faire tout cela? Apparemment pas avec un succès sans réserve: Martin Wegelius, son professeur de piano à l'époque à l'Institut de Musique d'Helsinki, n'était pas satisfait du progrès de Sibelius au piano.

Plusieurs des pièces sur ce disque compact proviennent de la collection étonnamment grande de manuscrits donnés par la famille Sibelius à l'université d'Helsinki en 1982. Même si cette collection renferme beaucoup de ce qui avait auparavant été cru perdu ou détruit, la suggestion d'Erik Tawaststjerna que Sibelius ait brûlé beaucoup de la musique qu'il avait composée au cours de ses années d'études est probablement correcte: aucune pièce pour piano antérieure à la grande mazurka de concert *Con moto, sempre una corda* (probablement du début de l'été 1885) n'a survécu.

Sibelius grandit dans un environnement propice au piano: son père, Christian Gustaf Sibelius (1821-1868), était surtout connu pour chanter avec accompagnement de sa propre guitare mais il avait aussi appris à jouer quelques pièces pour piano tandis que le piano était l'instrument principal de sa mère, Maria Charlotta Sibelius (1841-1897). Ce fut cependant sa tante Julia Borg qui donna à Janne, vers 1874, ses premières leçons de piano qui furent d'ailleurs un échec notoire. La suggestion de son bien-aimé oncle Pehr Sibelius, faite à Noël 1882, fut bien plus productive, soit que Janne se mette à jouer du piano de sorte qu'il apprenne à lire la musique plus aisément. Sa tante Evelina Sibelius et sa sœur Linda Sibelius étaient des pianistes enthousiastes mais leur rôle en fut surtout un de partenaires chéries de musique de

chambre plutôt que de professeurs. Elles ont presque certainement joué certaines des petites pièces pour piano du jeune Sibelius quoiqu'il n'y ait pas d'évidence documentée vérifiant cette hypothèse.

La pièce qui aurait fièrement commencé ce disque, *La Vie en musique de tante Evelina*, n'a malheureusement pas survécu. Elle aurait été un fascinant pendant pianistique à *Gouttes d'eau* pour violon et violoncelle, JS 216 (supposément la plus ancienne composition de Sibelius à avoir survécu, d'environ 1875).

Hämeenlinna, printemps 1885

(période de l'examen "Studenten" de Sibelius)

Les *Scherzo en mi majeur et Trio en mi mineur* JS 134K1a (HUL 1279/2; et 1273/3;) sont les plus anciens de deux arrangements différents pour piano faits en 1886 d'une pièce pour quatuor à cordes, *Molto moderato – Scherzo*, JS 134 (1885). L'introduction *Molto moderato* n'est pas utilisée dans la pièce pour piano et est aussi absente des premières esquisses de l'œuvre, trouvées sur les pages 3-4 d'un livre de 29 pages d'esquisses (HUL 0541a:) qui date du semestre de printemps de l'année finale de Sibelius à l'école à Hämeenlinna. Le livre d'esquisses culmine sur des brouillons complets des trois premiers mouvements du *Quatuor à cordes en mi bémol majeur* JS 184 (1885). Les premières esquisses du *Scherzo* furent appelées "Menuetto" mais reçurent le titre de "Scherzo" quand les copies propres du quatuor à cordes furent écrites.

Les quatuors à cordes de Haydn servirent probablement de modèle stylistique – ils sont les seuls mentionnés dans la lettre de Sibelius à son oncle Pehr datée du 12 octobre 1882, lettre dans laquelle Sibelius parle aussi de sa participation comme second violoniste dans un quatuor à cordes nouvellement formé à Hämeenlinna. Le trio, d'un autre côté, avait un ton nordique plus rustique. Inkeri Simola-Isaksson, professeur de musique et mouvement rythmique à l'Académie Sibelius, suggère qu'il soit une variante d'une polska.

Le titre *Con moto, sempre una corda* JS 52 (1885) est utilisé en l'absence d'un titre "propre" – qui, dans ce cas, pourrait être quelque chose comme "Mazurka de concert". L'indication de tempo *Con moto* est assez raisonnable mais comment l'exécutant peut-il adhérer à *sempre una corda* pour

les rythmes pointés de mazurka, agiles, marqués *forte* ou *fortissimo* du motif principal (voir exemple musical 1)? La forme de la pièce suit le patron ||:A:||BCA où les longues phrases concluantes de la section B, en si bémol mineur élégiaque, peuvent peut-être – en l'absence de forts accents de mazurka – être entendues comme une valse.

Le trio du menuet de la *Sonate no 7* op.10 no 3 de Ludwig van Beethoven servit probablement de modèle pour les passages de triollets de la section C, avec de constants sauts pour la main gauche qui joue les notes aiguës de la mélodie. Des ornements lisziens terminent le tout – peut-être un écho du concert donné par l'élève de Liszt, Sophie Menter, à Hämeenlinna en mai 1885.

Est-ce la plus ancienne des compositions originales pour piano de Sibelius à avoir survécu? La signature "Minne af J.S. 1885" ("Souvenir de J.S. 1885") pourrait se référer à l'un de plusieurs adieux, soit au cours des célébrations entourant l'examen final de l'école ce printemps-là, ou à l'été, par exemple au cours de sa visite à Loviisa en septembre 1885.

Les années d'études à Helsinki (1885-1889)

Sibelius écrivit des copies propres des [*Trois Pièces*] (1885) sur le même bifolio de papier manuscrit; les seconde et quatrième pages renferment aussi des exercices de contrepoint et de continuo, possiblement de l'automne 1885 quand Sibelius commença ses études à l'Institut de Musique d'Helsinki. Les trois pièces sont jouées ici dans l'ordre dans lequel elles apparaissent dans le manuscrit mais il n'est absolument pas certain qu'elles devaient former un groupe. Les titres, indications de tempo et de nuances sont totalement absents – peut-être une conséquence de la prudence ou de la réticence de la part de l'étudiant nouvellement arrivé à Helsinki. Quoi qu'il en soit, le manque de telles indications apporte un contraste à la grande étendue dynamique et aux indications précises de nuances dans le *Con moto, sempre una corda*.

L'Andante en mi bémol majeur JS 74 représente une sorte de style local post-rococo nordique, à la mélodie simple et directe et à l'emploi émotionnel de la sus-dominante abaissée (voir discussion et exemples musicaux dans le livret de BIS-CD-1022, Sibelius: *Youth Production for Violin and Piano*, Vol. 1). La musique coule calmement en mesures à 12/8; ce n'est pas exactement valsant même si certains traits

pourraient mener à une telle conclusion.

La seconde pièce, [*Menuetto*] en la mineur JS 5, est précédée d'un grand nombre de menuets des dernières années de Sibelius à Hämeenlinna (env. 1882-1885). Le compositeur se sentait clairement à l'aise dans ce genre, ce qui s'entend dans ce menuet traditionnel à la pulsation stable. Il n'y a ici ni trio ni *da capo*.

La troisième et dernière de ces pièces, [*Tempo di valse*] en la majeur JS 2, délicate et lyrique, est la plus courte des trois et peut difficilement avoir été pensée comme conclusion à la série. Elle semble être la plus ancienne des valse de Sibelius à avoir survécu. Nous ne pouvons pas savoir combien de ces valse, menuets et mazurkas Sibelius a improvisés ou sur lesquels il a travaillé pendant ses années à Hämeenlinna mais tout ce qu'il a pu avoir mis par écrit est maintenant disparu.

Comme la première pièce dans ce programme (voir ci-dessus), la partie principale du scherzo dans le *Scherzo en mi majeur et [Trio] en la majeur JS 134K1b* (HUL 0773:) repose sur la section de scherzo du *Molto moderato – Scherzo JS 134* (1885) pour quatuor à cordes; le trio en la majeur cependant fut composé pour piano en 1886. On peut dire du trio qu'il renferme des échos de la musique de danse à un bal d'officiers russes.

Par comparaison avec la section correspondante de JS 134K1a, la partie principale de ce scherzo est plus lourde et plus corsée. Le remplissage des tierces et sixtes accompagnatrices dans la ligne mélodique est partiellement illisible dans certaines mesures.

Ces deux arrangements de scherzo étaient-ils destinés à certaines des nombreuses connaissances pianistiques de Sibelius ou étaient-ils des exercices de théorie musicale? Il faisait volontiers des arrangements; dans une lettre à son oncle Pehr écrite le 17 mars 1883, il avait déjà discuté de la possibilité d'arranger des quatuors de Mozart et de Haydn pour violon et piano.

Les [*Onze Variations sur une formule harmonique*] en ré majeur (1886) sont dominées par une exubérance juvénile et une bonne humeur pétillante: ces humeurs sont tout aussi caractéristiques de Sibelius que les plus lourdes en tonalités mineures pour lesquelles il est mieux connu. Quoi qu'il soit, l'impression d'enthousiasme ensoleillé est rehaussée par

l'absence presque totale d'accords mineurs: on ne les trouve que dans la variation 9 et, même là, seulement sur des temps faibles au sein de séquences chromatiques (voir exemple musical 2). La formule harmonique elle-même est comme suit: ||:D:I-V7-I-V-A:V7-I:||D:I-V7-I-V7-I. Si les variations furent vraiment conçues comme des exercices théoriques, le résultat final s'approche quand même du statut de musique pour piano d'inspiration authentique.

La texture est parfois étonnamment virtuose, par exemple dans les variations 1, 3 (pianistiquement exigeante et difficile à jouer), 7 et 10 (voir exemple musical 3). La (seule survivante) étude pour violon de Sibelius, [*Etude en ré majeur JS 55* (1886)] se trouve sur la même feuille de papier manuscrit que l'une des esquisses pour ces variations (HUL 0802:). Les sextolets en triples croches rapides dans la variation 10 annoncent la brillante écriture pour piano de l'*Ara-besque* op. 76 no 9 (1914) (voir exemple musical 4). Certains traits sont beethovéniens; ce compositeur, comme Haydn et Mozart, a souvent utilisé des menuets dans ses séries de variations (voir le menuet formant la sixième variation dans la pièce de Sibelius). D'un autre côté, ils ne semblent pas avoir utilisé la polonaise, ce dont Sibelius se sert pour conclure l'œuvre. Elle fait un effet pianistiquement plus grand que son pendant dans la production mûre de Sibelius, la *Polonaise* op. 40 no 10 (1916), la dernière de la collection *Pensées lyriques*.

Les variations 1 et 11 sont clairement destinées à respectivement commencer et terminer la série, autrement l'ordre des variations est incertain. Les variations forment quatre groupes (numérotés 1-2, 1-2, 1-4, 1-3) et le no 3 dans le troisième groupe est une version moins polie du no 2 dans le second groupe; c'est pourquoi il a été remplacé ici par un fragment (HUL 0503/3:) qui contient essentiellement le même type de passages pour la main gauche que ceux trouvés dans la main droite dans la variation 10. Le dernier tiers du fragment est reconstruit à partir des mesures d'ouverture et les deux dernières mesures sont empruntées de la variation 10.

Dans le [*Catalogue de thèmes, 50 pièces brèves*] (1887), les pièces s'allongent au fur et à mesure que l'œuvre avance. Commencant avec le no 24, certaines des pièces développent des motifs thématiques précédents de sorte que le nombre final d'idées thématiques différentes est en fait 37. Chaque

pièce se termine soigneusement par une double barre de mesure. Les nos 1-14 comptent chacun deux mesures, les nos 15-30 en comptent quatre, les nos 31-48 en comptent 8 tandis que le no 50 s'étend sur 32 mesures (incluant les reprises).

Jusque-là, Sibelius avait étudié le violon et la théorie musicale à l'Institut de Musique d'Helsinki mais, à partir du début de 1887, il étudia aussi la composition avec le directeur de l'Institut, Martin Wegelius. Le *Catalogue de thèmes* fut probablement un exercice pour Wegelius – qui utilisait la théorie de composition de Ludwig Bussler, selon laquelle l'élève doit d'abord apprendre à maîtriser les plus petites unités, par exemple des exercices de deux mesures de long (nos 1-14) pour ensuite allonger de plus en plus les unités structurales.

Ludwig van Beethoven, pour lesquelles œuvres Sibelius avait nourri une affection spéciale depuis ses années à Hämeenlinna, reste le modèle dominant ici. Le no 1 dans le *Catalogue* pourrait provenir de la présentation thématique des *Variations* "Nel cor più non mi sento" WoO 70 du compositeur allemand et le no 12 rappelle une bagatelle lyrique. Une écriture beethovenienne dramatique ressort aussi des nos 2, 9, 10 et 20. Robert Schumann émerge également comme stimulant important (quoique Schumann eût à son tour été inspiré par Ludwig van Beethoven): le no 9 par exemple peut aussi être vu comme un partenaire de *Knecht Ruprecht* de Schumann. Les nos 27 et 32 sont reliés au monde de conte de fées de Schumann et la modulation dramatique dans le no 22 est également schumannienne. D'un autre côté, la modulation à mi mineur dans le no 47 provient presque littéralement de la *Ballade en sol mineur* op. 23 de Chopin. La phrase rythmique dans le no 15 pourrait avoir été inspirée par le *Moment musical* op. 94 no 6 de Schubert tandis que le no 41 tient de la vive invention thématique dans la chanson *Das Wirtshaus* (no 21 de *Winterreise* op. 89). Ces exercices stylistiques étaient en fait entièrement conscients.

Où alors se trouve la voix individuelle de Sibelius à 21 ans? Les syncopes et le rythme dans le no 49 annoncent la chanson *Lastu lainehilla* (*Le bois flotté*) op. 17 no 7 (1902). Le no 7 est typique du jeune Sibelius avec un tournant mélodique qu'il avait déjà utilisé dans l'[*Andante*] en mi bémol majeur JS 74 (1885) (voir exemple musical 5). L'emploi thématique des gammes dans le no 14 pourrait peut-être être un

antécédent du thème de doubles croches dans l'[*Exposition de sonate allegro*] en do majeur JS 179/3 de son séjour à Berlin (1889-90) (voir exemple musical 6). Le thème de valse dans le no 19 a exactement la même musique que le début du fragment de trio dans l'[*Andante elegiac*] en fa dièse mineur pour violon et piano (1887). L'atmosphère joviale du no 34 sonne aussi individuelle que les accents rustiques clairement définis dans le thème de mazurka du no 40 et le thème de polonaise du no 43. Markku Hartikainen, un spécialiste de la correspondance de famille de Sibelius, a remarqué que la mazurka et la polonaise étaient des formes familières à Loviisa au début du 19^e siècle déjà et qu'elles y étaient encore des danses communes au cours des visites de Sibelius enfant dans cette ville. La sus-dominante abaissée, typique des styles hâtif et tardif de Sibelius, peut être observée dans les nos 16, 17, 18, 27, 30, 32, 34, 38, 41, 43 et 45.

Esquisses encore non-identifiées: nos 39-42 (HUL 1228/5:), no 43 (1228/4:).

L'été 1887 à Korpo

Au cours de l'été 1887, la famille Sibelius resta dans l'archipel de Turku près de la propriété de Korpo. On faisait de la musique – parfois toute la journée – dans une grande salle à l'étage du corps de logis. Janne jouait du violon, sa sœur Linda du piano, son frère Christian du violoncelle, sa mère Maria du piano, tante Evelina du piano et oncle Pehr du violon. Leurs hôtes étaient le docteur Fredrik Wilenius et sa femme Ina (Carolina; voir illustration, p. 11); on dit que la femme du docteur était une excellente pianiste (la nièce de Mme Wilenius, Ruth Ringbom, jouait du violon – voir les remarques sur l'*Andante cantabile* pour violon et piano JS 33 (BIS-CD-1022).

Sibelius composa *Trånaden* (*Langueur*) et *Au crépuscule* cet été-là et, parce qu'il les dédia et les présenta à Mme Wilenius, leur existence a été documentée depuis plusieurs années. Otto Andersson en parla dans ses articles sur Sibelius en 1915, comme le firent Erik Furuholm (dans sa biographie de 1916 sur Sibelius) et Erik Tawaststjerna (dans sa dissertation de doctorat en 1960). Le petit-neveu d'Ina Wilenius, le compositeur Nils-Eric Ringbom, parla des pièces de l'été 1887 à Korpo dans une série de conférences à la radio dans les années 1970. Dans ce contexte, *Trånaden* (peut-être dans

son entité) fut interprétée par la narratrice May Pihlgren avec l'expert de Sibelius Cyril Szkliewicz au piano: Pentti Koskimies donna une exécution d'*Au crépuscule*. De l'avis de Nils-Eric Ringbom, certains détails dans *Trånaden* annoncent la musique de scène de *Pelléas et Mélisande* op. 46 (1905).

Trånaden (Suckarnas mystér) (*Langueur (Le Mystère des soupîrs)*), une fantaisie pour piano avec récitation JS 203 (1887) sur un texte d'Erik Johan Stagnelius (1793-1823), est parfois listée dans des catalogues d'œuvres comme pièce pour piano, parfois comme mélodrame et parfois comme les deux. Nous avons suivi la suggestion d'Erik Tawaststjerna sur cet enregistrement et exécuté la récitation en alternance avec la musique pour piano.

Dans les premier et cinquième mouvements, le conflit éthique de l'humanité entre le désir et l'abnégation a été habillé de sonorités cérémonielles; les deux mouvements sont introduits par la même sorte de musique monumentale, pulsative en 3/2. Dans sa maturité, Sibelius aimait particulièrement les mesures à 3/2 qu'il utilisait par exemple à la fin du finale de la *Symphonie no 5 en mi bémol majeur* op. 82 et dans l'*Intrada* pour orgue op. 111a (voir exemples musicaux 7 et 8). Si la poésie archaïque, grandiloquente de Stagnelius encouragea Sibelius à découvrir l'un de ses "grands" idiomes rythmiques à succès, le 3/2, les poèmes de Stagnelius méritaient alors la cordiale gratitude de tous les enthousiastes de Sibelius. Dans sa Suède natale, Erik Johan Stagnelius est l'une des figures les plus importantes du jeune romantisme.

Cette fantaisie en cinq mouvements à la construction libre est encadrée du matériel thématique unifié des premier et cinquième mouvements; les trois mouvements centraux sont consacrés à tour de rôle aux phénomènes naturels de la mer, du vent et du printemps. Du point de vue du piano, le mouvement le plus réussi est celui traitant de la mer, malgré quelques idées plutôt banales à la manière de Ludwig van Beethoven (voir exemple musical 10). Le bord de la mer autour de Korpo au cours de l'été 1887 a dû être une source d'inspiration pour Sibelius le passionné de la nature, et lui avoir rappelé le port et les vues sur la mer à Loviisa où les trois enfants Linda, Janne et Christian Sibelius avaient souvent visité leur grand-mère et tante Evelina.

Dans le troisième mouvement, des sextolets rapides à l'aigu imitent des bourrasques: ils servent d'introduction et

de vignettes d'adieu entourant un passage de musique rêveuse à la Chopin. Le printemps est décrit plutôt tristement, et dans le poème et dans la musique; le mouvement se termine par un *Allegretto* mélancolique en mi bémol mineur (voir exemple musical 9).

L'*Andante en mi bémol majeur* JS 30a (1887) pourrait-il lui aussi être un exemple de la peinture romantique naturelle, comme les deux pièces suivantes, l'*[Aubade]* et *Au crépuscule?* Sur ce disque, l'*Andante* est placé après *Trånaden* parce que son trio renferme le même type de sonorités beethoviennes *risoluto* trouvées à la fin du premier mouvement de *Trånaden*. On dit que Sibelius a été un excellent improvisateur au piano et l'introduction rêveuse, hésitante de l'*Andante* sonne vraiment comme une improvisation mise par écrit. La forme de la pièce est celle d'une chanson avec trio mais Sibelius ne se préoccupait pas toujours de construire une coda séparée: il permet ici par exemple aux arpegges de la main gauche qui accompagnent le motif principal, de s'éteindre, *morendo* (voir exemple musical 11).

Des trilles dans l'expectative, chromatiquement ascendants, tendant vers l'accord de la bémol majeur, représentés sur le dessin fait à l'encre reproduit sur la page 17 de ce livret, commencent l'*[Aubade] en la bémol majeur* JS 46 (1887). Kari Kilpeläinen – qui a souvent été capable de calculer les dates possibles des œuvres à partir de l'écriture ou du type de papier – ne peut dater ici l'œuvre avec certitude: le papier est du type que Sibelius utilisait en 1887 et, qui plus est, la même feuille de papier contient des esquisses du troisième mouvement du *Trio de Korpo* JS 209 (1887). D'un autre côté, certains traits de l'écriture sembleraient indiquer qu'elle fut composée en 1888.

J'aimerais souligner que la manière de Sibelius d'accentuer la dixième majeure à la main droite (voir le dessin!) se trouve effectivement dans les pièces de 1887 – par exemple dans le troisième mouvement de *Trånaden*, dans l'*Andante en mi bémol majeur* et dans l'*[Aubade] en la majeur* pour violon et piano JS 3 (1886-87; BIS-CD-1022) (voir exemple musical 11). D'un autre côté, la suite d'accords avec des notes d'agrément dans le trio rappelle une écriture semblable dans l'*Andantino en mi majeur* JS 41, sur lequel le compositeur écrivit la date exacte – 17 mai 1888 – et qu'il dédia à Adolf Paul.

Le compositeur aurait-il apprécié la logique de l'ordre

des pièces sur ce disque? Le ciel rouge de l'aurore de la pièce précédente est suivi des couleurs sonores slaves sombres d'*Au crépuscule* en fa dièse mineur JS 47 (1887).

En 1887, Sibelius écrivit une quantité copieuse d'exercices en théorie harmonique et en contrepoint, surtout du contrepoint de Bach que son professeur Wegelius admirait probablement beaucoup. Mais Wegelius avait peu de temps pour la sorte de miniature à la Tchaïkovski que rappelle *Au crépuscule* et Sibelius n'a probablement pas montré à son professeur les pièces qu'il écrivit cet été-là.

Exercices en formes de composition plus réduites (1888)

Martin Wegelius continua probablement à utiliser la théorie de composition de Ludwig Bussler et, le moment venu, il fut temps de se concentrer sur différentes petites formes de composition. [*Cinq Pièces brèves*] et [*Trois Pièces brèves*] (1888) firent probablement partie de ce processus.

Kari Kilpeläinen a sûrement raison quand il dit que les [*Cinq Pièces brèves*] (1888) devraient être vues plus comme des exercices de composition que comme des pièces en elles-mêmes. Dans leurs dimensions modestes se trouve quand même une abondance d'excellente inspiration musicale. La première pièce, *Tempo di Menuetto en fa dièse mineur* est conscrvatrice et sa pulsation, vibrante; la suivante, *Allegro en mi majeur*, s'épanche avec une fraîcheur musicale et pianistique tandis que la mélancolie slave de la troisième, un [*Moderato*] *en fa mineur*, fait allusion au premier mouvement de la *Suite en ré mineur* pour violon et piano JS 187 (1887-88; BIS-CD-1022). Nous trouvons ici le même type de construction de phrase – avec imitation dans les voix du milieu – qu'Erik Tawaststjerna décrivit comme "influencée par Tchaïkovski" quand il discuta le troisième mouvement de la suite *Florestan* JS 82 (1889) dans sa dissertation de doctorat en 1960. Quant à la quatrième pièce, *Vivace en mi bémol majeur*, il est regrettable que Sibelius n'ait pas développé cette vive tarentelle en une pièce pour piano de grande échelle. La cinquième pièce, *Andantino en do mineur*, renferme des syncope que Sibelius devint ensuite développer en quelque chose de beaucoup plus individuel.

Les [*Trois Pièces brèves*] (1888) semblent être des exercices en forme de lied à trois voix sans trio. L'*Andantino en si majeur* JS 44 montre une sensibilité sonore convenable dans

le registre aigu de la mélodie et la mélodie présente encore une fois l'emploi frappant de la sus-dominante abaissée. L'atmosphère élégiaque dans l'*Allegretto en si bémol mineur* JS 18 serait-elle autobiographique? Son caractère essentiellement idyllique est dérangé dans la section médiane par des accents turbulents de mazurka et par des gammes en tierces se jouant bien au piano. Tout auditeur en quête de sombre drame sibélien devrait être bien satisfait avec l'*Allegro en fa mineur*. Sibelius ne put manifestement pas reconnaître les mérites des groupes inhabituels de notes d'ornement du motif principal et il biffa la pièce en entier. La cadence finale dramatique annonce un trait semblable, dans la même tonalité, dans la chanson *Drömmen* (*Le rêve*) op. 13 no 5.

© Folke Gräsbeck 2000

Folke Gräsbeck (né à Turku en 1956) a étudié le piano avec Tarmo Huovinen au conservatoire de Turku et privément avec Maria Curcio-Diamond à Londres; il obtint son diplôme à l'Académie Sibelius après des études avec le professeur Erik T. Tawaststjerna. Il fit une maîtrise en musique à l'Académie Sibelius dans le contexte de la collation jubilaire des grades de l'Académie en 1997. Il est diplômé *cum laude* en musicologie de l'Académie d'Åbo (professeur Fabian Dahlström) et *approbatur* en histoire de l'art (professeur Sixten Ringbom). Il est accompagnateur à l'Académie Sibelius depuis 1985. Il s'est produit aux États-Unis, en Egypte, en Israël, au Botswana et au Zimbabwe ainsi que dans plusieurs pays européens. Il fit ses débuts au Wigmore Hall en 1993 avec un récital de piano, jouant de la musique de Chopin, Chostakovitch, Sibelius et Poulenc, et il fut souvent choisi pour interpréter de la musique scandinave et finlandaise plutôt que les classiques viennois et le répertoire romantique conventionnel. Il reçut en 1996 la Médaille du lieu de naissance de Sibelius à Hämeenlinna. Folke Gräsbeck est directeur artistique du festival culturel Festum Finnicum en Estonie depuis 1994; il fut soliste du *Concerto pour piano* de Grieg avec l'Orchestre Symphonique de Lahti dirigé par Osmo Vänskä lors de l'un des concerts du festival à Tallinn en 1997. En 1999, il fut nommé Artiste de l'Année par la Société Sibelius du Royaume-Uni. La même année, il interpréta les concertos pour piano de Rachmaninov (no 2) et de Poulenc – ce dernier dans le cadre

du Festival Poulenc des accompagnateurs à l'Académie Sibelius.

L'acteur, réalisateur et professeur **Lasse Pöysti** est né en 1927 à Sortavala en Carélie russe (anciennement territoire finlandais). Il a fait une longue carrière couronnée de succès au cinéma, à la radio et sur la scène du Théâtre Suédois à Helsinki (1942-44), du Théâtre National Finlandais (1944-52), de l'Intiimteatteri (1952-55), du Petit Théâtre (1956-74) et du Théâtre de la TV (1963-68). Lasse Pöysti est aussi bien connu comme metteur en scène au Petit Théâtre (1967-74), au Théâtre des Travailleurs de Tampere (1974-81) et au Théâtre Dramatique Royal de Stockholm (1981-85). Ses talents ont été reconnus par cinq prix "Jussi-patsas" et de nombreux autres prix culturels. Il a également écrit plusieurs livres dont ses propres mémoires. Ses enregistrements de *La Nympe des bois*, *Une Piste de ski solitaire* et *La débâcle des glaces dans la rivière Uleå* avec l'Orchestre Symphonique de Lahti sont disponibles sur BIS (BIS-CD-815; BIS-CD-1115).



Lasse Pöysti

Trånaden

Ur Suckarnas myster

Frik Johan Stagnelius

13 I. Tvenne lagar styra mekoslifvet,
tvenne krafter hvalva allt som födes
under månens vanskliga skifva.
Hör, o menska! Makten att begära
är den första. Tvånget att försäka
är den andra. Skilda åt i himlen,
en och samma äro dessa lagar
i de land, der Achamot befället,
en och evig dubbelhet och enhet
fram i suckarnas myster de tråda.
Mellan lifvets sorgesuck och dödens
mekoskjerat vaklar här på jorden.
Och hvart enda andedrag förkunnar
dess bestämmeelse i sinneverden.

14 II. Ser du hafvet? Ilande det kommer
vill med blåa, långstansfulla armar
under fästets bröllopsacklor sluta
till sitt bröst den lifkrönte jorda.
Se, det kommer! Hur dess hjerta svallar
högt af längtan! Hur dess armar sträfvat

men förgäves. Ingen öskan fyller
under månen. Själva månens fullhet
är minuttig. Med bedragen väntan
dignar hafvet, och dess stolta böljor
fly tillbaka suckande från stranden.

15 III. Hör du vinden? Susande han sväfar
mellan lundens höga poppelkronor
Hör du? Växande hans suckar tala,
liksom trånsjukt han en kropp begärde
att med mossarens Flora sig förmåla.
Dock ren tyta rösterna. På löfvens
eolsarpa klingar svanesången
ständigt matiare, och dör omsider.

16 IV. Hvar är våren? Suckar blott från jordens
dunkla harm, som himlens konung fråga,
om ej Edens maj en gång begynner.
Hvad är lårken, morgonstrålets älsking?
Näktergalen, skuggornas förtrogna?
Suckar blott i vxlande gestalter.

17 V. Menska, vill du lifvets vishet lära,
o, så hör mig! Tvenne lagar styra
denna lif. Förmågan att begära
är den första. Tvånget att försäka
är den andra. Adla du till frihet
denna tvång och helgad och försonad,
öfver stoftets kretsande planeter
skall du ingå genom årens portar.

Yearning

From 'The Mystery of the Sighs'

English version: William Jewson

I. Two laws govern human life,
Two forces form all that is born
Beneath the delicate disc of the moon.
Hear, mankind! The force of desire
Is the first. The compulsion to renounce
Is the second. Separated in heaven,
These two laws are one
In the lands where Achamot rules
And eternal duality and unity
Appear in the mystery of sighs.
Between the sorrowful sighs of life and of death
Human hearts falter here on earth.
And every breath imparts
Its contribution to the world of the senses.

II. Do you see the sea? Hurrying it will
Come with its blue, longing arms
And beneath the firmament's wedding torches
It will embrace the lily-crowned earth.
See, it comes! How its heart swells
High with longing! How its arms strive

But in vain. No desire under the moon
Is fulfilled. The moon's very fullness
Is of minutes. With betrayed expectation
The sea swells, and its proud waves
Flee back sighing from the beach.

III. Do you hear the wind? Sighing it hovers
Between the crowns of the tall poplars.
Do you hear? His sighs grow louder
As though, pining, he desired a body
To ally himself with summer's Flora.
Yet the voices fade already. On the leaves'
Acolian harp the swansong sounds
Ever feeblier and finally dies.

IV. What is the spring? But sighs from the earth's
Dark breast, like the king of the skies, ask
If Eden's May will not once begin.
What is the lark, the morning favourite?
The nightingale, confidant of the shadows?
But sighs in ever-changing forms.

V. Mankind, do you wish to learn life's wisdom,
Listen then to me. Two laws govern
This life. The capacity to desire
Is the first. The compulsion to renounce
Is the second. If you raise to freedom
This compulsion, sanctified and reconciled,
Over the circling planets of dust
You shall enter the gates of glory.

Kaipuu

Huokauksen mysteeristä

Suomennot: Virve Arjanne

I. Kaksi lakia ohjaa ihmiselämää
kaikki voimaa muotoa kaikkea syntyyä
kuun häilyvänkehrin alla.
Kuule, ihminen! Valta haluta
on niistä ensimmäinen. Pakko luopua
on se toinen. Erotetut taivaassa,
yksi ja sama ovat nämä lait
maissa, joissa Achamot määrii,
ja ikuisen kaksinaisuuden ja ykseyden
ne tuovat esiin huokauksen mysteerissä.
Välillä elämän surinhuokauksen ja kuoleman
horjuu ihmisyddän täällä maan päällä,
ja joka ainoa hengähdys julistaa
sen määrätystä aistimaailmassa.

II. Näetkö meren? Kiirehtien se tulee
sinisine, kaipaavine käsivarsineen,
jotka taivaankannen hääsioitujen alla sulkevat
rintaansa liljojen kruunatun maan.
Katso, se tulee! Kuinka sen sydän kuohuaa
korkealla kaipausta! Kuinka sen käsivarret
ponnistelevat.

mutta turhaan. Mikään toive ei täyty
alla kuun. Itse täysinäinen kuun
on hetkellinen. Petetyin odotuksen
nähty meri, ja sen yläpää lainnet
pakenevat huokaisten takaisin rannalta.
III. Kuuletko tuulen? Humisten hän liittää
lehdon korkeiden poppelintalojen välissä.
Kuuletko? Kasvaen hänen huokaukset puhuvat
kuin han ikävöiden ruumista pyytäisi
kihlataksaan kesän Flooran.
Kuitenkin jo kuultuvat äänet. Lehtien
tuuliharpuissa kaikuu joutsenlaulu
jatkuvasti voipuneemmin, ja kuullen lopuksi.

IV. Mitä on kevät? Vain huokauksia maan
syntäksästä povesta, joita taivaan kuningas kysyy,
jollei Eedenin toukokuu kerran ala.
Mitä on leivonen, aamuunsaiteen rakastettu?
Säkeili, varjojen uskottu?
Vain huokauksia vaihtuvissa hahmoissa.

V. Ihminen, haluako oppia elämän viisauden,
ot, sis kuule minua! Kaksi lakia ohjaa
tätä elämää. Kyky haluta
on niistä ensimmäinen. Pakko luopua
on se toinen. Aateloi vapaudeksi
tämä pakko ja pyhitettynä ja sovitettuna,
ylli tomon kiertävien planeettojen
saavut läpi kunnian porttien.

Musical Examples

Ex. 1:

Con moto, sempre una corda (1885): bars 140-149. Sibelius's earliest surviving piano piece, probably the last one he produced during his years in Hämeenlinna. Note the precise dynamic markings in this large-scale *mazurka de concert*!



Ex. 2:

[11 Variations on a harmonic formula] (1886): Variation 9, bars 13-16. If it was not for the occasional flat signs in this variation, for example B flat in bar 14, the work would be completely lacking in minor chords!



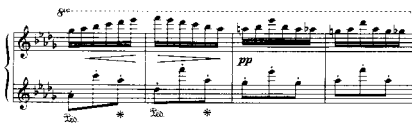
Ex. 3:

[11 Variations on a harmonic formula] (1886): Variation 10, bars 1-3. These sextuplets, *vivacissimo veloce*, anticipate similar writing in (e.g.) the *Arabesque*, Op. 76 No. 9 and the *Capriccietto*, Op. 76 No. 11 (see also musical example 4).



Ex. 4:

Arabesque, Op. 76 No. 9 (1914): bars 84-87. The phrases of the principal motif are raised up an octave, which gives the descant register a brilliant radiance. This is common in Sibelius's mature piano works, also occurring in Nos. 1 and 8 of Op. 76. One of Sibelius's favourite pianistic techniques, it appears for the first time in the [*Tempo di valse*] (1885; track 5) and in the first, second, third, fourth, sixth and ninth of the [11 Variations on a harmonic formula] (1886; see musical example 2).



Ex. 5:

[*A Catalogue of Themes, 50 Short Pieces*] (1887): No. 7, [*Adagio*] (complete). Typical early Sibelius from his student years in the 1880s. The melodic device at the beginning of bar 2 had already been used in the [*Andante*] in *E flat major* (1885; track 3).

**Ex. 6:**

[*A Catalogue of Themes, 50 Short Pieces*] (1887): No. 30, [*Allegro con spirito*] (complete). The last right-hand chord, notated in smaller notes, may result from discussions with Sibelius's teacher Martin Wegelius, and hints at a continuation. A sonata theme of similar type is found as early as the [*Sonata Allegro Exposition*] in *C major*, JS 179/3 (Berlin, 1889/90). The scale figures in the *Violin Concerto*, Op. 47 (1904, rev. 1905) are also anticipated here.

**Ex. 7:**

Trånaden, fantasy for piano with recitation (1887): first movement, bars 1-3. The main theme in the introduction to the first and fifth movements has a monumental, visionary pulse in 3/2-time. Just five years later, Sibelius used this metrical idiom with great success in *Kullervo*, Op. 7 (1892), and it is also found in his later music (see also musical example 8).

**Ex. 8:**

Intrada for organ, Op. 111a (1925): bars 1-2. A majestic example of 3/2-time from the last period of Sibelius's output. The basic three-note figure in the first bar also occurs in numerous other contexts (see also musical example 9); one of its earliest appearances was in *Trånaden* (see musical example 7).



Ex. 9:

Trånaden (1887): fourth movement, bar 17. The thematic material here (and elsewhere in *Trånaden*) has affinities with *Valse triste*, Op.44 No.1 (1903); if the third note in this example is lengthened and the fourth is shortened, the result is an embryonic form of the main theme of *Valse triste*. Concerning the opening three-notes, see remarks to musical example 8.

**Ex. 10:**

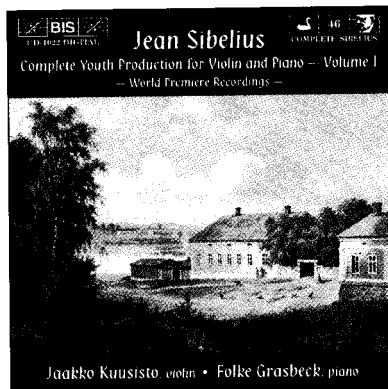
Trånaden (1887): second movement, bars 32-33. Here a turbulent sea is depicted with Beethovenian intensity. Sibelius was to return to chromatic scale combinations a couple of years later in his *Piano Quintet in G minor*, JS 159 (1890) and *Piano Sonata in F major*, Op.12 (1893) and, much later, in the *Prelude to The Tempest*, Op.109 No.1 (1925).

**Ex. 11:**

Andante in E flat major (1887): bars 59-65. The flattened submediant is a very common musical device, but Sibelius uses this alternation with great expressivity both in his earliest pieces and in his mature works. Here the flattened submediant is central to the melody (C flat in bar 60), as is also the case in the *Andantino in B major* (1888; track 26). See also musical examples 2 and 6.



The example from the *Arabesque*, Op. 76 No.9, is printed by kind permission of Edition Wilhelm Hansen. The example from the *Intrada*, Op. 111a, is printed by kind permission of Warner Chappell Finland. Musical examples drawn by Yrjö Hjält



BIS-CD-1022

Jean Sibelius

**Complete Youth Production for Violin and Piano,
Volume 1.**

Sonata in A minor, JS 177 (1884); Andante grazioso in D major, JS 35 (1884-85); Sonata [movement] in D major (1885); [Moderato] – Presto – [Tempo I] in A minor, JS 7 (1886); [Menuetto] in D minor (1886); [Menuetto] in E minor, JS 67 (1886-87); [Andantino] in A minor, JS 8 (1886-87); [Allegretto] in G major, JS 87 (1886-87); [Tempo di valse] in B minor, JS 89 (1886-87); [Mazurka] in A major, JS 4 (1887); [Andante molto] in C major, JS 49 (1886-87); [Aubade] in A major, JS 3 (1886-87); [Scherzino] in F major, JS 78 (1887); [Andante elegiaco] in F sharp minor (1887); Andante cantabile in G major, JS 33 (1887); [Sonata Allegro Exposition] in B minor, JS 90 (1887); Suite in D minor, JS 187 (1887-88).

Jaakko Kuusisto, violin; Folke Gräsbeck, piano.



BIS-CD-1023

Jean Sibelius

**Complete Youth Production for Violin and Piano,
Volume 2.**

Suite in E major, JS 88 (1888); [Lento] in E flat minor, JS 76 (1887-88); Allegretto in E flat major, JS 22 (1887-88); Moderato – Maestoso in E flat major, JS 132 (1887-88); [Interludium for piano] in C minor (1887-88); [Maestoso] in C minor (1887-88); Allegretto in C major, JS 19 (1888); [Tempo di Valse] in A major (1888); Allegro [Sonata Exposition] in A minor, JS 26 (1888-89); Sonata in F major, JS 178 (1889); [Largamente, Fragment] in E minor (1889-91); [Adagio] in D minor (1890-92); [Larghetto, Fragment] in D minor (1890-92); [Grave, Fragment] in D minor (1891-94); [Étude] in D major for violin solo, JS 55 (1886); [Allegretto] in A major for violin solo (1891-94); Romance in G major for violin solo (1915); En glad musikan (A Happy Musician) for violin solo, JS 70 (1924-26).

Jaakko Kuusisto, violin; Folke Gräsbeck, piano.

Selected Sources

- Andersson, Otto:** *Sibeliussomrar i Korpo. Studier i musik och folklore II*. Published by Svenska Litteratursällskapet i Finland, No. 432 (Turku [Åbo] 1969)
- Goss, Glenda Dawn:** *The Hämeenlinna Letters* (Saarijärvi 1997)
- Kilpeläinen, Kari:** *The Jean Sibelius Musical Manuscripts at Helsinki University Library* (HUL and Breitkopf & Härtel 1991)
- Kilpeläinen, Kari:** *Tutkielmia Jean Sibeliuksen käsikirjoituksista* (HUL 1991)
- Tawaststjerna, Erik:** *Sibeliuksen pianoteokset säveltäjän kehityslinjan kuvastajina*, doctoral thesis (Helsinki 1960)
- Tawaststjerna, Erik:** *Jean Sibelius I* (Keuruu 1989)

Unprinted sources:

- Ringbom, Nils-Eric:** *'Sibelius' idylliska ungdomsmusicerande*, lecture in Turku, 27th January 1978 (Sibelius Museum, Turku)
- Verbal information from **Fabian Dahlström, Mauno Hartikainen, Kari Kilpeläinen, Veijo Murtomäki, Inkeri Simola-Isaksson**.
-

**Folke Gräsbeck has been supported in this recording project by
Suomen kulttuurirahaston Uudenmaan rahasto and Svenska kulturfonden.**

Recording data: 1999-11-05/07 at Danderyd Grammar School (Danderyds Gymnasium), Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Uli Schneider

Producer: Uli Schneider

Neumann microphones; Studer mixer; Genex GX8000 MOD recorder; Stax headphones

Digital editing: Uli Schneider

Cover text: © Folke Gräsbeck 2000

English translation: Andrew Barnett

Finnish translation: Virve Arjanne

German translation: Horst A. Scholz

French translation: Arlette Lemieux-Chéné

Front cover: drawing of Jean Sibelius at the piano by Eero Järnefelt, 1892 (reproduced by kind permission of Kustannusosakeyhtiö Otava, Kuva-arkisto)

Back cover: photograph of Folke Gräsbeck at the Sibelius Hall in Lahti (photo: Pentti Pitkälähti, Valokuvaamo Potretti, Lahti)

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett and Emil Johansson. Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, 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

© 1999 & © 2000, BIS Records AB



Folke Gräsbeck, piano

in the new Sibelius Hall in Lahti after the first piano recital at the hall (14th March 2000). The entire programme consisted of Sibelius piano music premières (including tracks 1, 3-5, 7, 19-20 and 26-28 on this CD). The other works on this disc were premiered at the Sibelius Hall in Järvenpää on 4th October 2000 as part of the Järvenpää Sibelius Weeks.