



VOLUME 4

CD-196 STEREO

JEAN SIBELIUS

The Complete Original Piano Music
Erik T. Tawaststjerna



A BIS original dynamics recording

SIBELIUS, Jean (1865-1957)

Drei Sonatinen, Op.67 (Breitkopf & Härtel) 19'37

Sonatine Nr.1 fis-moll 7'15

1. Allegro 2'31 — 2. Largo 2'52 — 3. Allegro moderato 1'43

Sonatine Nr.2 E-dur 5'42

4. Allegro 1'51 — 5. Andantino 2'19 -- 6. Allegro 1'24

Sonatine Nr.3 b-moll 6'22

7. Andante — Allegro moderato 2'57 — 8. Andante — Allegro 3'20

Zwei Rondinos, Op.68 (Universal) 5'44

9. Rondino Nr.1 gis-moll 3'39 — 10. Rondino Nr.2 cis-moll 1'59

Vier lyrische Stücke, Op.74 (Breitkopf & Härtel) 11'06

11. (1) Ekloge 3'57 — 12. (2) Sanfter Westwind 2'39 --

13. (3) Auf dem Tanzvergnügen 1'54 — 14. (4) Im alten Heim 2'20

13 morceaux pour le piano, Op.76 (Wilhelm Hansen) 19'37

15. (1) Esquisse 1'04 — 16. (2) Etude 1'13 -- 17. (3) Carillon 1'13 --

18. (4) Humoresque 1'21 — 19. (5) Consolation 1'55 --

20. (6) Romanzetta 1'36 -- 21. (7) Affetuoso 1'41 --

22. (8) Pièce enfantine 0'57 — 23. (9) Arabesque 0'58 --

24. (10) Elegiaco 1'45 — 25. (11) Linnæa 2'34 --

26. (12) Capriccietto 1'03 — 27. (13) Harlequinade 1'18

ERIK T. TAWASTSTJERNA, piano



T.T.: 57'04



Sibelius's *Three Sonatinas op. 67* (1912) revolve round the fourth symphony like satellites in space, where the gravitational field is provided by the symphony's tritone tensions.

These tensions are particularly noticeable in the first of the sonatinas. The main key is f sharp minor although in the music it is designed as A major. The main subject of the first movement, beginning in D major — the sub-dominant in relation to A major — emerges as if from the void: a fall of a third from the fifth A, a Sibelius triplet landing on the tonic, after which the tune finishes on a triad in the piano's low register.

After a short episode in A major, the main subject dissolves into fragmentary b minor figures which then launch the partially phrygian coloured second subject in c sharp minor — monodic and bare. Sibelius has indicated that the d sharp on page 3 (bar 1) of the printed version should be replaced by the phrygian minor second (d). The constantly increasing inner tension of the music evolves into persistently repeated tritone intervals and the short development with rising scales in triplet figures is symbolically charged. But the movement ends resignedly, with an unadorned variant of the rising scales of the development — as enigmatically as it had begun.

The large in f sharp minor pushes ever deeper into the "infinite recesses of the soul". A tentative melodic idea gradually assumes a more solid form, but suddenly seems to die away — whereupon the listener realises to his surprise that what he had imagined to be an ending is in fact the beginning of a repeat section. The tune now occurs in more sonorous guise and reaches a climax on a chord of A major, before disappearing in a mist. One is reminded of the poet Elmer Diktonius' comment on the tempo largo movement of the second symphony. "Sixty thousand autumn grey lakes and in some strange way a salute from Bach."

The texture of the finale is mostly two part writing, although Sibelius produces some remarkable effects in sound. The vision is cosmic — high up in space sounds a broken octave of the dominant. The main subject appears in the left hand and rises, carried aloft by its rhythmic energy, only to crash like meteoric rain against the low bass part which functions as the musical centre of gravity.

As in the first movement a powerful tritone tension accumulates in the second subject. At this point Wilhelm Kempff, a great admirer of Sibelius, obtained fascinating pedal effects by letting the G major chord merge with the c sharp organ point. The movement ebbs out in a radiant falling passage "on the black keys" but in a clearly distinguishable F sharp major. "It's something to polish one's touch on", as Kempff once commented on the first sonatina.

By its thematic material and cheerful mood, the second sonatina in E major anticipates the sonatina for violin and piano, op. 80, written three years later, also in E major. Here, according to the composer "the stars of childhood" are twinkling and the piano sonatina seems to be written under these same stars. The first movement, Allegro, is cast in the form of a two part invention, with the two voices imitating each other in canon at the octave. In the coda the notes are spread over a broader field that shimmers with the most exquisite nuances. Sibelius could have written this movement, and also the finale, in a sudden access to youthful, contrapuntal zeal.

In the second movement, Andantino, the spread harmonies of the piano spontaneously evoke the twinkling of the stars, as they did in the first movement of the violin sonatina. In bold relief against this, the melody in the left hand stands out like a cello cantilena. The right hand takes over, imitating the sound of the violin's g string, but then rising to a high position above the arpeggio of a Neapolitan sixth, in a passionate crescendo against the dark sound of the bass. One has the impression that Sibelius was inspired by a trio ensemble and successfully reinterpreted his vision of piano, violin and cello in purely pianistic terms.

In purely keyboard terms, he begins his expansion as early as the Ten Pieces of op. 58 (BIS-LP-195). In the sonatinas, op. 67, as in the following Two Rondinos, op. 68, he further refines his piano texture. Although the impression conveyed by the printed page may at times seem ascetic, this conceals a rich potential of sounds. In this work, Sibelius has created a refined, individual piano style.

The mocking, headlong rondo finale acquires a special charm through the alternation of contrapuntal and homophonic elements. The tension between the main subject and its countersubject increases towards the end in a series of pianistically brilliant episodes — until the point where, with an affectionate gesture, the composer bids farewell to his whole joyful sonatina.

The third sonatina in b flat minor is structurally the most interesting of the whole opus. All the movements are built on the same thematic foundation, a series of intervals, third-fourth-fifth, all proceeding from the dominant f, that is: F-D flat, F-C, F-B flat. This emphasises the thematic unity, or "deep logic", which Sibelius in the course of his conversation with Mahler in Helsinki in 1907 had regarded as one of the three main criteria of symphonic form — the two others being stringency and style.

The melancholy, sometimes even tormented mood of the sonatina is already evident in the introduction to the first movement, where four motifs separated by pauses move tentatively towards the main series which forms the main subject. The exposition section is constructed contrapuntally. The second subject represents a Sibelian melody type: a long drawn-out opening note spins a melodic thread with a falling tendency, often concluded with a fifth. In this case, the second subject joins a rising link passage that ebbs out in the sequence-like final group. Sibelius reveals the deep sensitivity of his nature; the association with the fourth symphony is abundantly clear.

The first movement is in sonata form without a development section. The exposition moves imperceptibly into a recapitulation with altered key relationships. It is written partly in double and even triple counterpoint, all moving with an effortless elegance.

The middle movement, Andante, also in b flat minor is composed in the form of a funeral march and based on modified material from the first movement. The main subject begins immediately with the sequence of intervals mentioned previously, now in dotted rhythm and rounded off by a melismatic figure in the Dorian mode — with the raised sixth, G, and the flattened seventh, A flat, in b flat minor. The main subject continues in canon, with some dissonance, before it is unexpectedly interrupted by the melisma alluded to. After this, the rising motif and its accompanying figure may be heard in contrary motion. The funeral march theme returns, now with a continuation in triplets which seems to derive from the second subject of the first movement. From this combination the composer constructs a bridge theme in recitative style, from which in turn the rondo-like subject of the finale sprouts forth.

The finale, in 6/8 time, is a virtuoso rondo with a dancing main theme, followed by a development-like passage, where the theme's characteristic succession of intervals, staccato, sounds like a pizzicato in the strings, against a background of swirling scales. As usual, Sibelius provides his rondo theme with an effective closing formula. The movement, and with it the whole sonatina, ends with a sparkingly virtuoso accelerando.

In terms of its structure and unity of thematic material — if one imagines the two first movements harnessed together — the sonatina anticipates, in miniature form, the gigantic first movement of the fifth symphony (BIS-LP-222).

The *Two Rondinos* op. 68 (1913) display the same *sobre piano* texture and refinement of sound as the three Sonatinas op. 67. In no 1 in g sharp minor, we seem to hear secretive, whispering voices. The rondo theme itself slides forward tentatively in diminished fifths, minor seconds and chords of the ninth. The repeats are woven together with garlands of triplets. Only once does the gossamer web grow thicker with heavy chords — the triplet figure enlarged! One remembers the words of the poet "... a mist of unwonted sadness" (K.A. Tavaststjerna). The g sharp minor rondo is a miniature of great spiritual dimensions.

The Rondino no 2 in c sharp minor better justifies its name. It begins with a ritornello in arpeggiated tenths. The theme itself is scherzo-like with a bitter undertone. The countersubject fluctuates abruptly between "life's notes of laughter and tears" (Bertel Gripenberg). A pianistically exquisite recapitulation leads to the tremolo of the introduction. The second subject finally swells to pandemonium.

Four Lyric Pieces op. 74 (1914)

During his stay in Berlin in January and February 1914, Sibelius's interest in impressionism reawakened after the "dark" period of the fourth symphony. Hearing Busoni's pupil, Rudolf Ganz, play Debussy's *L'Isle Joyeuse* and other pieces may have contributed to this interest. The impressionistic impulse resulted in the tone poem, the *Oceanides*, and even before this in some piano pieces, op. 74. No 1, *Eclogue*, reflects the neo-classical, "archaising" features of impressionism. A point of reference is provided by Debussy's *Six Inscriptions Antiques*. In *Eclogue*, the piano imitates various woodwind instruments in the Aeolian mode, before coming into its own with some shimmering cadences. From the melancholy pastoral idyll we move to the impressionist sheen of a seascape in the next piece, *Mild Western Wind*. Without actually renouncing his functional harmonization, Sibelius draws strange harmonies from the piano. No 4, *In the Old Home*, provides the nostalgic mood of a Viennese waltz with a tremendous final crescendo. When Wilhelm Kempff visited Ainola shortly before Sibelius's death he thought: "the atmosphere here reminds me of the piano piece *Im alten Heim*."

From the *Thirteen* finely chiselled *Piano Pieces* of op. 76 (no 2 from 1911, the rest from 1914-19) I have selected the Schumannesque *Esquisse* and *Etude*. In both pieces, the melody is woven into the rapid semi-quavers in the right hand — usually in the upper voice — and in the tenor part of the left hand. A whole tone world of light and shade grows from the keyboard in the manner of Schumann's *Kinderszenen*. *Affettuoso* is fascinating by virtue of its daring harmonic turns, whilst *Arabesque* is a successor to Ljadov's *Tabatière à musique*. In *Linnæa*, the favourite flower of both Sibelius and Linnæus, the arpeggios spread out like tendrils in the moss and the bell rings on the slender stalk.

Sibelius' *Tre sonatiner op. 67* (1912) kretsar som satelliter kring fjärde symfonin i en rymd, vars kraftfält bildas av symfonins tritonusspänningar.

Dessa spänningar gör sig speciellt kännbara i den första sonatinen. Huvudtonarten är fiss-moll, även om den i noterna anges som A-dur. Första satsens huvudtema, som börjar i D-dur, subdominantens tonart i förhållande till A-dur, träder fram liksom ur intet: ett tersfall från kvinten a, en Sibelius-triol som landar på tonikan, varefter melodin avslutas på en treklang i klaverets djupa register.

Efter en kort episod i A-dur spjälkas huvudtemat upp i h-moll-figurer, ur vilka framgår det ställvis frygiskt färgade sidotemat i ciss-moll — enstämmigt, blottlagt. Sibelius har angivit, att i den tryckta upplagan tonen diss på sid. 3, takt 1, bör ersättas med den lilla frygiska sekunden d. Musikens ständigt växande inre spänning utlöser sig i envetet upprepade tritonusintervall och den korta genomföringen med stigande skalor i triolfiguration är symfoniskt laddad. Men satsen slutar resignerat, med en osmyckad variant av genomföringens stigande skalor — lika gåtfullt som den börjat.

Largosatsen i fiss-moll söker sig allt längre in i "själens oändliga gömmor". En brevande melodisk tanke tar gradvis fastare form, men förefaller plötsligt att dö bort — varvid lyssnaren till sin förvåning inser att det han upplevt som ett slut i själva verket är reprisdelens början. Melodin uppträder nu i klangfull sättning och når sin höjdpunkt på ett A-dur-ackord. Sedan försvinner den som i ett töcken. Man erinrar sig Elmer Diktonius' ord om fjärde symfonins *Il tempo largo*-sats: "Sextiottusen höstgråa sjöar och på något underligt sätt en hälsning från Bach."

Finalens textur är i huvudsak tvåstämmig, men Sibelius avlockar den sällsamma klangliga aspekter. Den tonande visionen är kosmisk: högt uppe i rymden ljuder en bruten dominantoktav. Huvudtemat uppträder i vänstra handen och stiger, buren av sin rytmiska energi uppåt, men störtar sedan som ett stjärnregn ned mot den djupa basstämmen, som fungerar som ett centrum för den musikaliska tyngdkraften.

Liksom i första satsen ackumuleras i sidotemat en våldsam tritonusspänning. Här åstadkom Wilhelm Kempff, den store Sibeliusbeundraren, fascinerande pedaleffekter genom att låta ett G-dur-ackord smälta ihop med ciss-orgelpunkten. Satsen tonar ut i en iriserande fallande passage, "på de svarta tangenterna" men i tydligt markerad Fiss-dur.

"Den kan man finslipa sitt anslag på", yttrade Wilhelm Kempff en gång på tal om den första sonatinen.

Den andra sonatinen, E-dur, förebådar tematiskt och genom sin ljusa stämning den tre år senare tillkomna sonatinen för violin och piano, op. 80, även den i E-dur, där enligt tonsättaren "barndomens stjärnor" tändras. Pianosonatinen förefaller att vara född under samma stjärnor.

Första satsen, Allegro, är komponerad i form av en tvåstämmig invention, där de båda stämmorna imiterar varandra kanoniskt på oktavens avstånd. I cordan sprids tonerna över en större klangyta, som skimrar i de läckraste nyanser. Sibelius kunde ha skrivit denna sats, liksom också finalen, under ett plötsligt anfall av kontrapunktiskt gosselyne.

I andra satsen, Andantino, associerar klaverets upprepade brutna harmoni osökt till stjärnornas tindrande, på samma sätt som i violinsonatinens första sats. Mot detta avtecknar sig vänstra handens melodi som en cellocantilena. Högra handen tar över, imiterar violinens g-strängklang, men svingar sig sedan upp i högt läge över ett brutet neapolitanskt sextackord, i ett lidelsefullt crescendo, mot basens mörka klangfond. Man får ett intryck av att Sibelius inspirerats av en trioensemble och på ett lyckligt sätt omtolkat sin klangvision av kombinationen piano-violin-cello i enbart pianistiska termer.

Rent klaveristiskt inleder han sin expansion redan i de tio styckena op. 58 (BIS-LF-195). I sonatinerna, op. 67, liksom i de följande två rondinos op. 68, finslipar han ytterligare sin pianotextur. Även om notbilden ställvis ter sig skattelikt gommer den på rika klangmöjligheter. Sibelius har i dessa opus skapat en raffinerad personligt klingande klaverstil.

Den gäcksamt framlande rondo-finalen får en speciell charm genom växlingen mellan kontrapunktiska och homofona element. Spänningen mellan huvudtemat och dess mottema stegras mot slutet i pianistiskt briljanta episoder — ända tills tonsättaren med en öm gest tar avsked av hela sin lyckofyllda sonatin.

Den tredje sonatinen, b-moll, är den strukturellt intressantaste i hela opuset. Alla satser bygger på samma tematiska grundstomme, nämligen på intervallerien ters-kvart-kvint, samtliga utgående från tonartens dominant f, alltså följande: F-Dess, F-C, F-B. Här framhävs alltså den tematiska enhetligheten. "djupa logik", som Sibelius under sitt samtal med Mahler 1907 i Helsingfors betraktade som ett av de tre huvudkriterierna på symfonisk form — de två övriga var stränghet och stil.

Sonatinen melankoliska, ställvis rentav smärtyfulla grundstämning avspeglas redan i första satsens introduktion, där fyra av pauser åtskilda motiv trevar sig fram till grundserien, som ingår i huvudtemat. Expositionsdelen är kontrapunktiskt uppbyggd. Sidotemat företräder en sibeliansk melodityp: en utdragen begynnelse-ton nystar ur sig en melodiranka med fallande tendens, ofta med en avslutande kvint. I det berörda fallet ansluter sig till sidotemat en stigande mellanlänk, som utmynnar i den sekvensartade slutgruppen. Sibelius blottar det hyperkänsliga i sitt väsen: associationen till fjärde symfonin ger sig av sig själv.

Första satsen är en sonatform, där genomföringen saknas. Expositionen övergår omärkligt i en rekapitulation med förändrade tonartsförhållanden. Den är delvis skriven i dubbel och till och med tredubbel kontrapunkt, som flyter fram med mödöslig elegans.

Mellansatsen, Andante, även den i b-moll, är komponerad i form av en sorgmarsch, som bygger på varierat material ur första satsen. Huvudtemat börjar direkt med den förenämnda intervallföljden i punkterad rytm och avslutas med en melismatisk figur i dorisk kyrkotonart — alltså med höjd sext g och liten septim ass i b-moll. Huvudtemat fortskrider i dissonerande kanon men avbryts överraskande av den nämnda melismen.

I fortsättningen känner man igen det stigande motivet och dess beledsagande motiv i motrörelse. Sorgmarschtemat återkommer, nu med en fortsättning i trioler, som synes härstamma ur första satsens sidotema. Av denna kombination bygger tonsättaren upp ett överledningstema i recitativ stil, ur vilket i sin tur det rondoartade finaltemat spirar fram.

Finalen, i 6/8 taktart, är ett virtuost rondo med ett dansartat huvudtema, åtföljt av ett genomföringsartat avsnitt, där temats karakteristiska intervallföljd, staccato, klingar som ett pizzicato i stråkarna, mot en bakgrund av virvlande skallor. Som vanligt förser Sibelius sitt rondotema med en effektiv slutformel. Satsen och därmed hela sonatinen ändrar i ett gnistrande virtuost accelerando.

För övrigt förordar sonatinen — om man tänker sig de båda första satserna sammansvetsade — med hänsyn till sin uppbyggnad och temamaterialets enhetlighet i miniatyrform femte symfonins jättelika första sats (BIS-LP-222).

Två Rondinos op. 68 (1913) kännetecknas av samma sobra klavertextur och raffinerade klang med de tre Sonatinerna op. 67. I nr 1, giss-moll, tycker man sig lyssna till hemlighetsfulla, viskande röster. Själva rondotemat glider framåt i trevande förmänskade kvinter, små sekunder och nonackord. Reprisen binds samman av triolirländer. Endast en gång tättnar den skira väven i tunga akkord — triolrörelsen i förstoring! Man erinrar sig diktardoret "... en dimma av sållsamt vemod" (K.A. Tavaststjerna). Giss-moll-rondino är en miniatyr med stort andligt format.

Rondino nr 2, ciss-moll, gör bättre skäl för sitt namn. Det börjar med en ritornell i brutna decimer. Själva temat är av scherzo-karaktär med en bitter underton. Sidotemat pendlar i tvära kast mellan "livets toner av gråt och skrat" (Berzel Gripenberg). En klaveristiskt läcker återföring leder till inledningens tremolo. I slutet stegras sidotemat till ett pandemonium.

Fyra lyriska stycken op. 74 (1914)

Under vistelsen i Berlin januari-februari 1914 vaknade Sibelius' intresse för impressionismen på nytt efter fjärde symfonins "mörka" period. Att han hörde Busoni-eleven Rudolf Ganz spela Debussys L'Isle joyeuse och andra stycken kan ha bidragit till detta intresse. Den impressionistiska impulsen resulterade i ton-dikten Okeaniderna och redan dessförinnan i några pianostycken op. 74. Nr 1, Ekloge, återspeglar impressionismens nyklassiska, "antikiserande" drag. En jämförelsepunkt erbjuder Debussys Sex antika inskrifter. I Eklogen imiterar klaveret olika träblåsinstrument i eolisk kyrkoton, men tar ut sin rätt i skimrande kaden-ser. Från den melankoliska herdeidyllen förflyttas man till en impressionistiskt skimrande havsbild i följande stycke, Milda västanvind. Utan att ge avkall på den funktionella harmoniken lockar Sibelius fram sällsamma harmonier i klaveret. Nr 4, I gammalt hem, ger en nostalgisk wienervalsstämning med en väldig slutstegring. När Wilhelm Kempff något år före Sibelius' död besökte Ainola tänkte han för sig själv: "Stämningen här påminner mig om pianostycket Im alten Heim."

Ur de Tretton fint ciselerade pianostyckena op. 76 (nr 2 1911, de övriga 1914-19) väljer jag ut de Schumann-besläktade Esquisse och Etude. I båda två är melodin invävd i högra handens snabba sextondelsfigurer, oftast i överstämman, och i vänstra handens tenorstämman. Hela denna tonvärld med skuggor och dagrar växer fram ur klaviaturen, i stil med Schumanns Kinderszenen. Affettuoso fascinerar genom sina djärva harmonivändningar. Arabesque är ett gnistrande virtuost stycke speldosemusik, en efterföljare till Ljadovs Tabatière à musique. I Linnaea, Linnés och Sibelius' älsklingsblomma, utbreder sig de brutna ackorden såsom bladrevorna i mossan och klockan ringer på den spåda stängeln.

Erik Tawaststjerna

Sibelius' Drei Sonatinen Op. 67 (1912) kreisen wie Satelliten um die vierte Sinfonie in einem Weltraum, dessen Kraftfelder von den Tritonusspannungen der Sinfonie gebildet werden.

Diese Spannungen sind in der ersten Sonatine besonders merkbar. Die Haupttonart ist fis-Moll, obwohl sie in den Noten als A-Dur angegeben ist. Das Hauptthema des ersten Satzes, das in D-Dur anfängt, im Verhältnis zu A-Dur die Tonart der Subdominante, erscheint gleichsam aus dem Nichts: ein Terzfall von der Quinte a, eine Sibelius-Triole, die auf der Tonika landet, wonach die Melodie auf einem Dreiklang des tiefen Klavierregisters endet.

Nach einer kurzen Episode in A-Dur wird das Hauptthema in h-Moll-Figuren gespalten, aus denen das teilweise phrygische Seitenthema in cis-Moll hervortritt – einstimmig, bloßgelegt. Sibelius hat angegeben, daß das dis im ersten Takt der Seite 3 der gedruckten Ausgabe durch die kleine phrygische Sekunde d ersetzt werden sollte. Die ständig wachsende innere Spannung der Musik löst sich in beharrlich wiederholte Tritonusintervalle auf, und die kurze Durchführung mit steigenden Skalen in Triolenfiguration ist sinfonisch geladen. Der Satz endet aber in Resignation, mit einer ungeschmückten Variante der steigenden Skalen der Durchführung – ebenso rätselhaft wie er anfing.

Der Largo-Satz in fis-Moll führt immer weiter in „die unendlichen Räume der Seele“ hinein. Ein tastender, melodischer Gedanke wird allmählich fester geformt, scheint aber plötzlich wegzusterben – wobei der Hörer mit Staunen feststellt, daß das, was er gerade als Schluß empfand, in Wirklichkeit der Anfang der Reprise ist. Die Melodie erscheint jetzt in klangvollem Satz und erreicht auf einem A-Dur-Akkord ihren Höhepunkt. Dann verschwindet sie wie in einem Nebel. Man erinnert sich an Elmer Diktonius' Worte über den II-tempo-largo-Satz der vierten Sinfonie: „Sechzigtausend herbstgraue Seen und auf irgendeine sonderbare Weise ein Gruß von Bach.“

Der Aufbau des Finales ist in der Hauptsache zweistimmig, aber Sibelius entlockt ihm seltsame Klangaspekte. Die klingende Vision ist kosmisch: hoch oben im Weltraum erklingt eine gebrochene Dominantenoktave. Das Hauptthema erscheint in der linken Hand und steigt, von rhythmischer Energie getragen, empor, stürzt aber dann wie ein Sternenregen hinunter, zur tiefen Baßstimme, die als Zentrum der musikalischen Schwerkraft dient.

Wie im ersten Satz wird im Seitenthema eine gewaltige Tritonusspannung aufgeballt. Hier brachte Wilhelm Kempff, der große Sibeliusverehrer, faszinierende Pedaleffekte dadurch zustande, daß er einen G-Dur-Akkord mit dem Cis-Organpunkt verschmelzen ließ. Der Satz verklingt in einer irisierenden, fallenden Passage, „auf den schwarzen Tasten“ aber in deutlich markiertem Fis-Dur. „An ihr kann man den Anschlag feinschleifen“, sagte Kempff einmal über die erste Sonatine.

Die zweite Sonatine, E-Dur, kündigt thematisch und durch ihre lichte Stimmung die drei Jahre später entstandene, ebenfalls in E-Dur komponierte Sonatine für Violine und Klavier Op. 80 an, in der nach dem Komponisten „die Sterne der Kindheit“ glitzern. Die Klaviersonatine scheint unter denselben Sternen geboren zu sein.

Der erste Satz, Allegro, ist in der Form einer zweistimmigen Invention komponiert, wo sich die beiden Stimmen im Oktavenabstand kanonisch imitieren. In der Coda werden die Töne über eine größere Klangfläche gestreut, die in den schönsten Nuancen schillert. Sibelius könnte diesen Satz, wie auch das Finale, in einem jähren Anfall kontrapunktischer Jugendhaftigkeit geschrieben haben.

Im zweiten Satz, Andantino, führt die wiederholte, gebrochene Harmonie des Klaviers den Gedanken ungesucht zum Glitzern der Sterne, so wie im ersten Satze der Violinsonatine. Dagegen zeichnet sich die Melodie der linken Hand wie eine Cellokantilene ab. Die rechte Hand übernimmt sie, imitiert den G-Saiten-Klang der Violine, schwingt sich aber dann in eine hohe Lage über einem neapolitanischen Sextakkord hinauf, in ein leidenschaftliches Crescendo, gegen den finsternen Klanghintergrund des Basses. Man gewinnt den Eindruck, Sibelius sei

von einem Trioensemble inspiriert worden und hätte auf glückliche Weise seine Klangvision der Kombination Klavier-Violine-Cello in eine rein pianistische Sprache übersetzt.

Rein pianistisch leitet er seine Entwicklung bereits in den zehn Stücken Op. 58 (BIS-LP-195) ein. In den Sonatinen Op. 67, wie auch in den folgenden Zwei Rondinos Op. 68, schleift er seine Klaviertextur noch feiner. Wenn auch das Notenbild stellenweise asketisch scheint, verbirgt es reiche Klangmöglichkeiten. Sibelius schuf in diesen Werken einen raffinierten, persönlich klingenden Klavierstil.

Das neckisch dahineilende Finalrondo erhält einen eigenen Charme durch den Wechsel zwischen kontrapunktischen und homophonen Elementen. Die Spannung zwischen dem Hauptthema und dessen Gegenthema wird gegen den Schluß in pianistisch glänzenden Episoden gesteigert — bis sich der Komponist schließlich mit zärtlicher Geste von seiner glücklichen Sonatine verabschiedet.

Die dritte Sonatine, b-Moll, ist die strukturell interessanteste des ganzen Opus. Sämtliche Sätze bauen auf demselben thematischen Grundstein, auf der Intervallserie Terz-Quarte-Quinte, alle mit Ausgangspunkt von der Dominante f der Tonart, also: F-Des, F-C, F-B. Hier wird also jene thematische Einheitlichkeit hervorgehoben, die „tiefe Logik“, die Sibelius während seines Gespräches mit Mahler in Helsinki 1907 als eines der drei Hauptkriterien sinfonischer Form betrachtete — die beiden übrigen waren Strenge und Stil.

Die melancholische, stellenweise sogar schmerzgefüllte Grundstimmung der Sonatine wird bereits in der Einleitung des ersten Satzes gespiegelt, wo vier von Pausen getrennte Motive sich zur im Hauptthema enthaltenen Grundserie hintasten. Der Expositionsteil ist kontrapunktisch aufgebaut. Das Seitenthema vertritt einen sibelianischen Melodietyp: aus einem langgezogenen Anfangston entsteht ein Melodiegeflecht mit fallender Tendenz, häufig mit abschließender Quinte. Im vorliegenden Fall schließt sich an das Seitenthema ein steigendes Zwischenglied an, das in die sequenzenähnliche Schlußgruppe mündet. Sibelius entblößt die hypersensible Seite seines Wesens: die Assoziation zur vierten Sinfonie kommt von selbst.

Der erste Satz ist eine Sonatenform, wo die Durchführung fehlt. Die Exposition geht unmerklich in eine Rekapitulation mit veränderten Tonartsverhältnissen über. Sie ist teilweise im doppelten und sogar in dreifachen Kontrastpunkt geschrieben, der mit mühseloser Eleganz dahinströmt.

Der Zwischensatz, Andante, ebenfalls in b-Moll, ist in der Form eines Trauermarsches komponiert, der auf variiertem Material aus dem ersten Satz baut. Das Hauptthema beginnt gleich mit der zuvor erwähnten Intervallfolge im punktierten Rhythmus und wird mit einer melismatischen Figur in dorischer Kirchen-tonart abgeschlossen — also mit erhöhter Sexte g und kleiner Septime as in b-Moll. Das Hauptthema schreitet in dissonantem Kanon fort, wird aber überraschend von der erwähnten Melisma unterbrochen.

In der Fortsetzung erkennt man das steigende Motiv und dessen Begleitmotiv in der Gegenbewegung. Das Trauermarschthema kehrt zurück, jetzt mit einer Fortsetzung in Triolen, die dem Seitenthema des ersten Satzes zu entstammen scheint. Aus dieser Kombination baut der Komponist ein Überleitungsthema im rezitativischen Stil auf, aus dem wiederum das rondohafte Finalthema keimt.

Das Finale, im 6/8-Takt, ist ein virtuosos Rondo mit einem tänzerischen Hauptthema, von einem durchführungshaften Abschnitt gefolgt, wo die charakteristische Intervallfolge des Themas, staccato, wie ein Streicherpizzicato gegen einen Hintergrund wirbelnder Tonleitern klingt. Wie üblich gibt Sibelius seinem Rondothema einen effektvollen Schluß. Der Satz und damit die ganze Sonatine endet mit einem virtuos funkelnden Accelerando. Im übrigen kündigt die Sonatine — falls man sich die beiden ersten Sätze zusammengefügt vorstellt — hinsichtlich des Aufbaues und der Einheitlichkeit des thematischen Materials den riesenhaften ersten Satz der fünften Sinfonie (BIS-LP-222) an, hier in der Form einer Miniatur.

Die **Zwei Rondinos Op. 68** (1913) werden von der gleichen maßvollen Klavier-
textur und dem gleichen raffinierten Klang gekennzeichnet, wie die Drei Sonati-
nen Op. 67. In Nr. 1, gis-Moll, glaubt man, geheimnisvolle, flüsternde Stimmen
zu hören. Das Rondothema selbst gleitet in tastenden, verminderten Quinten,
kleinen Sekunden und Nonenakkorden dahin. Die Reprisen werden von Triolen-
girlanden zusammengefügt. Nur einmal wird das zarte Gewebe zu schweren
Akkorden verdichtet — die Vergrößerung der Triolenbewegung! Man erinnert
sich an das Dichterwort „... ein Nebel seltsamer Wehmut“ (K.A. Tavaststjerna).
Das Rondino gis-Moll ist eine Miniatur großen geistigen Formates.

Das Rondino Nr. 2, cis-Moll, verdient eher seinen Namen. Es fängt mit einem
Ritornell gebrochener Dezimen an. Das Thema selbst ist scherzhaft mit einem
bitteren Unterton. Das Seitenthema pendelt jäh zwischen den „Tönen des Le-
bens von Weinen und Lachen“ (Bertel Gripenberg). Eine pianistisch schöne
Rückleitung führt zum Tremolo der Einleitung. Am Schluß wird das Seitenthe-
ma zu einem Pandemonium gesteigert.

Vier lyrische Stücke Op. 74 (1914)

Während des Berliner Aufenthaltes im Januar-Februar 1914 erwachte Sibelius'
Interesse für den Impressionismus abermals nach der „finsternen“ Periode der
vierten Sinfonie. Daß er den Busoni-Schüler Rudolf Ganz Debussys *L'Isle joy-
euse* und andere Stücke spielen hörte, mag zu diesem Interesse beigetragen ha-
ben. Der impressionistische Impuls ergab die Tondichtung Die Okeaniden und
bereits vorher einige Klavierstücke Op. 74. Nr. 1, Ekloge, spiegelt die neoklassi-
zistischen, „antikisierenden“ Züge des Impressionismus. Einen Vergleichspunkt
bieten Debussys *Six Epigraphes antiques*. In der Ekloge imitiert das Klavier ver-
schiedene Holzblasinstrumente im äolischen Kirchenton, gibt aber in schiller-
nden Kadenz seinen eigenen Charakter nach. Im folgenden Stück, Sanfter
Westwind, gelangt man vom melancholischen Hirtenidyll zu einem impressionis-
tisch schillernden Meeresbild. Ohne die funktionelle Harmonik zu verlassen, ent-
lockt Sibelius dem Klavier seltsame Klänge. In Nr. 4, Im alten Heim, erleben wir
eine nostalgische Wiener-Walzer-Stimmung mit einer gewaltigen Schlußsteige-
rung. Als Wilhelm Kempff etwa ein Jahr vor Sibelius' Tod Ainola besuchte,
dachte er: „Die Stimmung hier erinnert mich an das Klavierstück Im alten Heim.“

Von den **Dreizehn** schön ziselierten **Klavierstücken Op. 76** (Nr. 2 1911, die üb-
rigen 1914-19) wähle ich die mit Schumann verwandten Esquisse und Etude. In
beiden ist die Melodie in die schnellen Sechzehntelfiguren der rechten Hand ge-
webt, meistens in die Oberstimme, und in die Tenorstimme der linken Hand.
Diese ganze Tonwelt mit Licht und Schatten wächst aus der Klaviatur hervor, et-
wa wie in Schumanns Kinderszenen. *Affettuoso* fasziniert durch kühne harmo-
nische Wendungen. *Arabesque* ist ein glänzend virtuosos Stück Spieldosenmusik,
ein Nachfolger von Ljadovs *Tabatière à musique*. In Linnæa — Lieblingsblume
von Linné und Sibelius — breiten sich die Akkorde aus wie die Blätter im
Moos, und die Glocke läutet am zarten Stengel.

Les Trois sonatines op. 67 (1912) de Sibelius évoluent comme des satellites autour de la quatrième symphonie dans un espace dont le champ de force consiste en tensions causées par les tritons de la symphonie.

Ces tensions se font particulièrement sentir dans la première sonatine. La tonalité principale est fa dièse mineur bien qu'on donne la majeure dans la partition. Le thème principal du premier mouvement, au début en ré majeur, tonalité de la sous-dominante de la majeure, commence comme à partir de rien : une tierce descendante de la quinte la, un triolet à la Sibelius atterrissant sur la tonique, après quoi la mélodie se termine par un accord parfait dans le registre grave du clavier.

Après un court épisode en la majeur, le thème principal se divise en motifs en si mineur desquels émerge le thème secondaire en do dièse mineur, par endroits nuancé en phrygien, à une voix, bien simple. Sibelius a précisé que le ré dièse de la page 3, mesure 1 de l'édition doit être remplacé par la seconde mineure phrygienne ré. La tension intérieure toujours croissante de la musique se résout dans des tritons obstinément répétés et le court développement aux gammes ascendantes en triollets est chargé d'esprit symphonique. Mais le mouvement s'achève avec résignation par une variation non ornementée des gammes ascendantes du développement — tout aussi énigmatique qu'au commencement.

Le mouvement Largo en fa dièse mineur cherche à entrer toujours plus loin dans « les replis infinis de l'âme ». Une pensée mélodique tâtonnante s'affermite peu à peu dans sa forme mais semble soudain s'éteindre — alors que l'auditeur, à sa grande surprise, s'aperçoit que ce qu'il croyait être une fin est en fait le début de la récapitulation. La mélodie se présente maintenant avec éclat et atteint son sommet avec un accord de la majeure. Après quoi elle disparaît comme dans un brouillard. On se rappelle la phrase d'Elmer Diktonius au sujet d'Il tempo largo de la quatrième symphonie : « Soixante mille lacs gris automne et, d'une étrange façon, un salut de Bach. »

Le tissu du Finale est surtout à deux voix, mais Sibelius en tire de rares facettes sonores. La vision retentissante est cosmique ; très haut dans l'espace résonne une dominante en octave brisée. Le thème principal, à la main gauche, s'élève, porté par son énergie rythmique mais tombe ensuite comme une pluie d'étoiles dans la grave partie de basse, centre de la gravité musicale.

A l'exemple du premier mouvement, une violente tension de tritons s'accumule. Le grand admirateur de Sibelius, Wilhelm Kempff, a obtenu ici des effets de pédale fascinants en laissant un accord de sol majeur se fondre dans le point d'orgue de do dièse. Un passage irisé descendant termine le mouvement « sur les touches noires » mais dans un fa dièse majeur clairement accentué. « Elle permet de polir son toucher », déclara Kempff une fois en parlant de la première sonatine. La deuxième sonatine en mi majeur annonce, par ses thèmes et son atmosphère légère, la sonatine pour violon et piano op. 80, également en mi majeur, produite trois ans plus tard où, selon le compositeur, les « étoiles de l'enfance » scintillent. La sonatine pour piano semble née sous les mêmes étoiles.

Le premier mouvement, Allegro, est une invention à deux voix en imitation canonique à l'octave. Dans la coda, la musique se répand sur une plus grande surface sonore et luit de nuances exquises. Sibelius pourrait avoir écrit ce mouvement, tout comme le finale d'ailleurs, lors d'une soudaine attaque d'humeur puérile contrapuntique.

Dans le deuxième mouvement, Andantino, l'harmonie brisée et répétée du clavier s'associe naturellement au scintillement des étoiles, de la même façon que le premier mouvement de la sonatine pour violon. Contre quoi la mélodie à la main gauche se profile comme une cantilène pour violoncelle. La main droite s'engage, imite la sonorité des violons sur la corde de sol mais s'élance ensuite dans le registre élevé sur un accord brisé de sixte napolitaine en un crescendo passionné sur un fond sonore de basse sombre. On a l'impression que Sibelius s'est inspiré d'un trio et a réussi à adapter sa conception sonore de l'ensemble piano-violon-violoncelle en termes exclusivement pianistiques.

Du pur point de vue du clavier, il commence déjà son expansion avec les dix

pièces op. 58 (BIS-LP-195). Dans les sonatines op. 67, tout comme dans les deux rondinos suivants op. 68, il raffine encore plus son tissu pianistique. Même si la musique écrite paraît par endroits ascétique, elle dissimule de riches possibilités sonores. Dans cet opus, Sibelius a créé un style pianistique raffiné, d'une sonorité personnelle.

Le finale, un rondo allant et moqueur, charme surtout par son échange d'éléments contrapuntiques et homophones. La tension entre le thème principal et le secondaire s'intensifie vers la fin en de brillants épisodes pianistiques — jusqu'à ce que le compositeur prenne congé de sa joyeuse sonatine.

La structure de la troisième sonatine en si bémol mineur est la plus intéressante de tout l'opus. Une même charpente thématique unit tous les mouvements, c'est-à-dire la série d'intervalles tierce, quarte et quinte, tous originant de la dominante fa, ainsi : fa-ré bémol, fa-do, fa-si bémol. On remarque donc ici l'unité thématique, la « profonde logique » que Sibelius, lors de son entretien avec Mahler en 1907 à Helsinki, considérait comme un des trois principaux critères de la forme symphonique — les deux autres étant la rigueur et le style.

L'atmosphère principale de la sonatine, mélancolique, parfois même douloureuse, est reflétée déjà dans l'introduction au premier mouvement où quatre motifs séparés par des soupirs gagnent à tâtons la série de base contenu dans le thème principal. L'exposition est bâtie sur du contrepoint. Le thème secondaire offre un type de mélodie sibélienne : un ton initial prolongé se déroule d'un sarmement de mélodie à tendance descendante, souvent se terminant en quinte. Dans le cas concerné, un chaînon intermédiaire ascendant se rattache au thème secondaire et débouche sur le groupe final semblant séquentiel. Sibelius découvre l'hypermensible de son être : l'association à la quatrième symphonie se fait elle-même.

Le premier mouvement est de forme sonate sans développement. L'exposition passe subtilement à une récapitulation avec des changements de rapports entre les tonalités. Le mouvement est écrit en contrepoint double et même triple, coulant avec une facile élégance.

Une marche funèbre forme le mouvement intermédiaire. Andante, lui aussi en si bémol mineur, bâti sur du matériel varié du premier mouvement. Le thème principal commence directement par la série d'intervalles ci-mentionnée en rythme pointé et se termine par un motif mélismatique en mode dorien médiéval — i.e. une sixte élevée, sol, et une septième mineure, la bémol, en si bémol. Le thème principal progresse en canon dissonant mais est soudainement interrompu par le mélisme ci-nomme.

Ensuite, on reconnaît le motif ascendant et son compagnon en mouvement contraire. Le thème de la marche funèbre revient, maintenant avec une continuation en triplets semblant venir du thème secondaire du premier mouvement. De cette réunion, le compositeur fait ressortir un thème intermédiaire de style récitatif duquel émerge, à son tour, le thème final de type rondo.

Le Finale, en 6/8, est un rondo virtuose au thème principal dansant, suivi d'un passage genre développement où la série caractéristique des intervalles du thème, staccato, semble un pizzicato des cordes, contre un fond de gammes tourbillonnantes. Comme d'habitude, Sibelius nantit son thème rondo d'une formule finale à effet. Le mouvement, et par suite toute la sonatine, prend fin dans un accélérant virtuose étincelant. Du reste, la sonatine présage — si l'on pense aux deux premiers mouvements soudés — en prenant en considération son architecture et l'unité du matériel thématique en forme miniature, l'énorme premier mouvement de la cinquième symphonie (BIS-LP-222).

Les Deux rondinos op. 68 (1913) se caractérisent par le même tissu sobre au clavier et la même sonorité raffinée que les trois Sonatines op. 67. Dans le numéro 1, en sol dièse mineur, on croirait entendre le murmure de voix mystérieuses. Le thème rondo s'avance en tâtonnant par quintes diminuées, secondes mineures et accords de neuvième. Les reprises sont reliées par des guirlandes de triplets. Le tissu diaphane ne devient dense d'accords lourds qu'une seule fois — le mouve-

ment de triolets en augmentation ! On se rappelle du vers « . . . une brume d'une étrange mélancolie » (K.A. Tavaststjerna). Le rondino en sol dièse mineur est une miniature de grande dimension spirituelle.

Le Rondino no 2 en do dièse mineur porte mieux son nom. Il commence par une ritournelle en dixième brisées. Bien que présentant un caractère de scherzo, le thème a une note amère. Le thème secondaire oscille par à-coups entre « les tons de pleurs et de rires de la vie » (Bertel Gripenberg). Un pont, pianistiquement délicieux, mène au tremolo de l'introduction. A la fin, le thème secondaire est élevé à un pandémonium.

Quatre pièces lyriques op. 74 (1914)

Lors d'une visite à Berlin en janvier-février 1914, l'intérêt de Sibelius pour l'impressionnisme se réveille à nouveau après la période « sombre » de la quatrième symphonie. Le fait d'avoir entendu Rudolf Ganz, élève de Busoni, jouer L'Isle joyeuse de Debussy ainsi que d'autres pièces peut avoir contribué à cet intérêt. L'impulsion impressionniste amena le poème symphonique Les Océanides et, déjà avant, quelques pièces pour piano op. 74. No 1, Eclogue, reflète les traits néo-classiques et « antiques » de l'impressionnisme. Les Six Epigraphes antiques de Debussy offrent un point de comparaison. Dans Eclogue, le clavier imite différents instruments à vent en bois dans le mode éolien médiéval, mais prend son droit dans des cadences lrisées. On est transporté d'une mélancolique idylle pastorale à une image scintillante de la mer dans le morceau suivant, Doux Vent d'ouest. Sans laisser l'harmonie traditionnelle, Sibelius tire du clavier d'extraordinaires harmonies. Le no 4, Dans La Vieille Maison familiale, offre une atmosphère nostalgique de valse viennoises et se termine par une grande montée. Lorsque Wilhelm Kempff, environ un an avant la mort de Sibelius, visita Ainola, il se fit la réflexion suivante : « L'atmosphère ici me rappelle le morceau pour piano Dans La Vieille Maison familiale. »

Parmi les Treize morceaux pour piano op. 76 (no 2 1911, les autres 1914-19), finement ciselés, je choisis les schumanesques Esquisse et Etude. Dans les deux, la mélodie est tissée dans des motifs de doubles croches rapides à la main droite, le plus souvent à la voix supérieure et à celle du ténor à la main gauche. Tout ce monde musical avec ses lumières et ses ombres émerge du clavier, dans le style des Kinderszenen de Schumann. Affettuoso fascine grâce à ses hardis changements d'harmonie. Arabesque est un pétillant morceau virtuose de boîte à musique, un descendant de La Tabatière à musique de Liadov. Dans Linnæa, la fleur préférée de Linné et de Sibelius, les accords brisés se répandent comme les rameaux de feuilles dans la mousse et la cloche sonne sur la hampe fine.

ERIK T. TAWASTSTJERNA was born in Helsinki in 1951. He studied in Helsinki, Moscow, Vienna and New York. His teachers have included Tapani Valsta, Dieter Weber, Sascha Gorodnitzki and Eugene List. He has also participated in a master class of Wilhelm Kempff.

Professor Erik Tawaststjerna, the artist's father, is the biographer and leading authority on Jean Sibelius. Also an accomplished pianist, professor Tawaststjerna played on several occasions for the composer.

Erik T. Tawaststjerna is an internationally acclaimed artist who has performed in cities such as New York, Vienna, Tokyo, Taipei and Mexico City.

ERIK T. TAWASTSTJERNA föddes i Helsingfors 1951. Han har studerat i Helsingfors, Moskva, Wien och New York. Bland hans lärare återfinns Tapani Valsta, Dieter Weber, Sascha Gorodnitzki och Eugene List. Tawaststjerna har också deltagit i en av Wilhelm Kempffs mästarkurser.

Professor Erik Tawaststjerna, pianistens fader, är Sibelius-biograf och ledande expert på tonsättaren. I egenskap av utbildad pianist spelade han vid flera tillfällen för Sibelius.

Erik T. Tawaststjerna är en internationellt firad pianist, och har framträtt i städer som New York, Wien, Tokyo, Taipei och Mexico City.

ERIK T. TAWASTSTJERNA wurde 1951 in Helsinki geboren. Er studierte in Helsinki, Moskau, Wien und New York. Unter seinen Lehrern wären Tapani Valsta, Dieter Weber, Sascha Gorodnitzki und Eugene List zu erwähnen. Er nahm auch an einem Meisterkurs bei Wilhelm Kempff teil.

Professor Erik Tawaststjerna, der Vater des Pianisten, ist Sibeliusbiograph und führender Experte des Komponisten. In seiner Eigenschaft als ausgebildeter Pianist spielte er Sibelius öfters vor.

Erik T. Tawaststjerna ist ein international gefeierter Pianist, und trat in Städten wie New York, Wien, Tokyo, Taipei und Mexico City auf.

ERIK T. TAWASTSTJERNA est né à Helsinki en 1951. Il a étudié à Helsinki, Moscou, Vienne et New York. Parmi ses professeurs, on compte Tapani Valsta, Dieter Weber, Sascha Gorodnitzki et Eugene List. Il a aussi participé à l'un des cours de perfectionnement de Wilhelm Kempff.

Le professeur Erik Tawaststjerna, père du pianiste, est un biographe de Sibelius et un expert des mieux informés en ce qui a trait au compositeur. En sa qualité de pianiste accompli, il a joué plusieurs fois pour Sibelius.

Erik T. Tawaststjerna est un pianiste de renommée internationale; il s'est produit dans des villes comme New York, Vienne, Tokyo, Taipei et Mexico City.

INSTRUMENTARIUM

Pianoforte: Bösendorfer 275

Piano Technician: Greger Hallin

Recording Data: 1981-09-26/27, Studio BIS, Djursholm, Sweden

Recording Engineer & Tape Editor: Robert von Bahr

Revox A-77 Tape Recorder, 15 i.p.s., 4 Neumann U89 Microphones,
SAM82 Mixer, Agfa PEM468 Tape, No Dolby

Producer: Robert von Bahr

Cover Text: Prof. Erik Tawaststjerna

English Translation: John Skinner

German Translation: Per Skans

French Translation: Arlette Chené-Wiklander

Inside Photo: Pekka Routamaa, Auran Kuva, Turku

Album Design: Robert von Bahr

Lay-out: Andrew Barnett

Type Setting: Marianne von Bahr & Andrew Barnett

Repro: KåPe Grafiska, Stockholm

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

© & © 1981 & 1987, Grammofon AB BIS