



VOLUME 2

CD-169 STEREO

JEAN SIBELIUS

The Complete Original Piano Music
Erik T. Tawaststjerna



A BIS original dynamics recording

CD-169 STEREO **AAD** T.T.: 55'04

SIBELIUS, Jean (1865-1957)

10 Klavierstücke, Op.24

38'35

1. *Impromptu* 4'01 — 2. *Romance in A* 7'30 —
3. *Caprice* 3'10 — 4. *Romance in D minor* 3'03 —
5. *Waltz* 2'33 — 6. *Idylle* 3'10 —
7. *Andantino* 2'35 — 8. *Nocturne* 3'14 —
9. *Romance in D flat* 4'00 — 10. *Barcarole* 4'27

10 Bagatelles, Op.34

15'39

11. (1) *Valse* 1'46 — 12. (2) *Air de danse* 1'02 —
13. (3) *Mazurka* 1'17 — 14. (4) *Couplet* 1'21 —
15. (5) *Boulade* 1'46 — 16. (6) *Réverie* 2'36 —
17. (7) *Danse pastorale* 0'55 — 18. (8) *Joueur de harpe* 1'29 —
19. (9) *Reconnaissance* 0'59 — 20. (10) *Souvenir* 1'48

Publisher: Breithkopf & Härtel

ERIK T. TAWASTSTJERNA, piano

The *Ten Pieces for Piano*, op. 24, date from the years 1895-1903; they thus largely coincide with Sibelius's romantic period, represented in his symphonic output by the Lemminkäinen Suite, the first symphony, Finlandia and the second symphony — the latter on the border between romanticism and classicism. These piano pieces offer numerous examples of the late romanticism of the nineties with their overtones of Tchaikovsky or even Chopin; elsewhere they bear a distinctly Nordic stamp, with the occasional passionate expression and symbolic moods associated with Jugend. One searches in vain for any equivalent to the Kalevala style of the orchestral works, even if the "Finnish strain" is discernible in two of the pieces.

No 1, *Impromptu* in g Minor (1895) is a demonic Jugend piece with features that anticipate Valse triste. The introduction — Vivace — begins with a storm of octaves; the right hand hammers out the dominant d in g Minor, whilst the left hand enters with an ominous ascending theme. The combination is reminiscent of Liszt's transcription of Schubert's Erlkönig. An impassioned sequence of octaves in the treble culminates in a waltz rhythm and a lull in the storm, poco a poco meno vivace. The actual waltz melody, Moderato assai, dolce evokes memories of a ball — perhaps one of Edvard Munch's tragic female figures.

For the trio, Vivace, Sibelius has composed a purely chordal section in a high register. The harmonisation of the melody, gravitating towards the aeolian mode, has the timbre of an organ stop without the support of a deep bass: symbol of a human soul in distress, in search of salvation.

No 2, *Romans*, A Major (1895). In March 1900, Alexander Siloti, a pupil of Liszt and one of the great names in the history of the piano, wrote to Sibelius: *I am quite captivated by your piano works. Next winter I shall play Romans (A) ... here, in Germany and in England.* In April 1901 Siloti performed the piece at a concert in Helsinki. The mood of the A Major romance can best be characterised by an entry in Sibelius's diary for one sunny day during the period when the fifth symphony came into being. *The earth smells sweet. Fortissimo, with mutes. The tune with its counter melody rises from the low register in vast curves like an ecstatic invocation. The middle section, Meno andante, in a Minor — f sharp Minor has something of Sibelius's typical "tristesse du printemps" and culminates in a cadenza-like fortissimo outburst.*

No 3, *Caprice*, e Minor (1894) could be a piano transcription of a violin piece that existed in Sibelius's imagination. By writing in one part for two hands that entwine with each other, he imitates various violin-like effects: saltando, pizzicato, spiccato. The simple but intense melody of the middle section reveals the "Finnish strain".

No 4, *Romance*, d Minor (1896) is informed with a slav-like melancholy. The final theme, in particular, recalls Tchaikovsky's falling "death motif" in the finale of the sixth symphony. The other theme in this piece has the mounting tension of Sibelius's youthful "obstinata" style.

No 5, *Valse*, E Major (1896) is an elegant and confidently drawn miniature beginning with one of Sibelius's typical harmonic sequences above the pedal-point of the E Major tonic; the E Major base triad — the C with an augmented fifth — the base triad of the relative minor (C sharp) with inverted third. The robust trio in C Major provides an effective contrast to the elegantly flowing outer sections.

The ballad-like quality of no 6, *Idyll*, F Major (1898) is reminiscent of Chopin (the F Major ballad!) even if it begins with the same typical harmonic sequence as the previous waltz. The graceful melody is interrupted by the distant rumble of thunder in the chromatic progressions of the bass. At the return of the main theme, the left hand answers the right one with a counter melody that anticipates the soloviolin obligato against the main theme in the adagio of the violin concerto.

In no 7, *Andantino*, F Major (1898) the broad, "ethical" melody and the whole texture are readily identified with the sound of strings. The piece could well be a preliminary study for the well-known Andante festivo (1922) which Sibelius originally composed for string quartet, but later arranged for string orchestra and timpani. Both pieces remind us that the composer, in his youth, was both solo violinist and chamber musician before he became an "orchestra man".

Of all the pieces of opus 24, no 8, *Nocturne* e Minor has the most obvious Finnish stamp, provided here chiefly by the repeated notes in combination with modal progressions in the gloomy main theme. The rich, polyphonic fabric of voices and the expressive harmony in the development-like middle section give the piece a depth of perspective — listen to how, at the end, the main theme and its inversion appear simultaneously in the right hand, while the left hand manages the accompaniment and with its weak fingers leads the theme deep into the bass. The Nocturne radiates something of Sibelius's Finnish magic.

Sibelius has never written such a sorrowful piano piece, exclaimed Elmer Diktonius after hearing Nikolai Orlov play the *Romance* in D♭ Major, op. 24, no 9 (1901). The remark can be taken as evidence of how difficult to play Sibelius's piano pieces are in a deeper sense. By locating the theme in different voices, the composer achieves polyphonic effects in spite of the predominance of chords in his writing. A finely calculated build-up leads to a cadenza à la Liszt, where the pianist is faced with the task of balancing the ascending octaves that appear alternately in the left and right hands; and the similarity of the main theme to the lyrical theme of Finlandia? It is perhaps an unconscious echo: the D♭ Romance originated two years later than the tone poem.

No 10, *Barcarola* (1903) is in g Minor like Tchaikovsky's Barcarole from the Seasons and Rachmaninov's op 10, no 3. But while both of the Russian masters recreate in their music the melancholy of the pale June night, Sibelius depicts a boat being rowed over darkening Nordic waters. The gloom of the main theme sounds heavier, the tonal

colours are darker, the bare fourths and fifths of the middle section create a barren, desolate mood. The recitative-like ending has the character of unrelenting self-scrutiny, and in the final bars the mist thickens round the lonely figure in the boat.

At the outbreak of the First World War in 1914, Sibelius found himself cut off from his German publishers. During the war years he composed a large number of small pieces, mainly instrumental miniatures and songs, which he placed with the Helsinki firm of R.E. Westerlund and Axel Lindgren.

Bagatelles op. 34, ten pieces for piano — the opus name and the individual titles were in French in the original — are from the years 1914-16, with the exception of no 6, *Reverie*, which dates from 1913. According to the composer, the pieces are in the easy style I keep for *Pelle Westerlund*. On reading the proofs, he made the annotation: *They are sound*. One might add that these elegant miniatures fluctuate between the classical and the romantic — with the exception of *Reverie*. It is difficult to find any connection between this work and the impressionism of the Oceanides (1914) or the monumental character of the fifth symphony (first version 1915).

The low opus number is chronologically misleading. Bearing their period of origin in mind, the ten Bagatelles should have been placed together with the violin pieces, op 79, 80 and 81. Their position immediately after "Forsfararens brudar" composed in 1897 is explained by the fact that Sibelius deleted a number of pieces from the catalogue of his works and filled the gaps with later compositions.

No 1, *Valse* might well have been modelled on one of Chopin's faster waltzes — the key of Db Major provides many associations. The principal theme flows with the apparently effortless ease that makes the listener forget the inexorable rigour of the musical thought. The final cadenza in the form of a sparkling scale passage followed by a short recitative grows naturally from the virtuosity of the piece.

No 2, *Air de danse*, is a gavotte with classical overtones, which by means of unexpected modulations acquires a romantic colouring. The elegant main theme in E Major is followed in the piano's cello register by a passionate second theme in C Major. After a sensitive transition in e Minor the principal theme returns with a richer piano texture.

No 3, *Mazurka*, dances on in the manner of Chopin, sometimes over pounding fifths in the bass to mark rhythm and key, sometimes in capricious modulations. The brilliant main theme in A Major is contrasted with a modally coloured middle theme, related to its predecessor. The bridge passage marking the return to the main theme is particularly reminiscent of Chopin in its intensity.

No 4, *Couplet*, is remarkable for its imaginative piano idiom which makes the bass passages bloom and gives the elegant theme, a cross between waltz and mazurka, the right tonal profile.

No 5, *Boutade*, is close in style to Tchaikovsky's salon waltzes for piano, even if certain passages in parallel thirds remind one of Johann Strauss. The title assumedly refers to the frequent agogic shifts — poco accelerando, tenuto, allargando, poco a poco piu stretto (al Presto) — and to the surprising pauses and dynamic contrasts.

The tragic, brooding quality and the modal features of no 6, *Réverie*, belong to Sibelius's "dark", expressionist period of which the fourth symphony, Luonnotar and the Bard are the leading exponents. The main theme with its typically cello-like quality is in e Minor (phrygian), that is with a flattened second and a flattened leading note d. As in the II tempo largo movement of the fourth movement the melody gropes its way forward and the flattened second, together with the intricate modulations, creates a psychological tension that is not resolved until the natural e Minor of the final bars.

No 7, *Danse pastorale*, with its light and airy idiom, sounds as if it was played on a plucked instrument. The thoroughgoing modulations give the piece an elegant, teasing character.

In no 8, *Joueur de harpe*, the composer has evidently imagined a series of exchanges between a small instrumental ensemble and a harp soloist. This musical scene in Bb Minor has the form ritornello — solo — ritornello — solo with repeat. In the ritornello, Stretto, the piano imitates a woodwind trio. The first solo section, Lento e dolce, consists of a descending series of chords — played as arpeggios naturally — with a final tonic that varies on repeat. In the second solo section, added intensity is provided by raising the first series of notes by a third and finishing on the dominant. The repeat sounds like a dying echo.

No 9, *Reconnaissance*, is purely and simply a joke — perhaps a portrait in music of the composer's two youngest daughters amusing themselves in a game of blind man's buff.

In no 10, *Souvenir*, Sibelius evokes the mood of a waltz in a Minor with an unmistakable Slavic character. Only when the firmly but sensitively drawn miniature touches C Major, does the full piano sound — for once in Sibelius's piano works — acquire a resemblance to Brahms.

Tio pianostycken op. 24 har tillkommit under åren 1895-1903. De faller alltså i stort sett inom Sibelius romantiska period, som inom den symfoniska sektorn representeras av Lemminkäinensviten, första symfonin, Finlandia och andra symfonin. Den sistnämnda på gränslinjen mellan romantik och klassicism. Klaverstyckena ger många exempel på nitjioalets senromantik, an så inlieflyster från Tjajkovskij och t.o.m. Chopin, än med tydligt nordisk prägel, någon gång med drag av ungdomstidens passionerade expressivitet och symbolistiska stämningar. Någon motsvarighet till orkesterverkens Kalevalastil letar man tåligen förgäves efter, även om "den finska tonen" är tydligt skönbar i ett par av styckena.

Nr. 1, *Impromptu*, g-moll (1895) är ett demoniskt jugendestycke med drag som förebådar Valse triste. Inledningen, Vivace, börjar med en oktavstom: högra handen hamnar fram dominanten d i g-moll, den vänstra faller in med ett stigande höftfullt tema. Konstellationen pammner om Liszts transkription av Schuberts Eriköng. En lidelsefull oktavgång i diskanten utmynnar i en valsrytm, stormen bedarrar, poco a poco meno vivace. Den egentliga vals melodin, Moderato assai, dolce, manar fram ett balmrinne – man tycker sig skåda någon av Edvard Munchs tragiska kvinnokostymer.

I triodelen, Vivace, komponerar Sibelius en rent ackordisk sats i högt läge. Den harmoniserade melodin, med en modal (eolisk) tendens, har klangen av ett orgelregister utan stöd i djupa basar: en symbol för en människosjal i nöd, sökande frälsning.

Nr. 2, *Romans*, A-dur (1895). I mars 1900 skrev Alexander Siloti, Liszts elev och en av de store i klaverkonstens historia, till Sibelius: *Jag är aldeles förtjust i Era pianokompositioner. Jag skall nästa vinter spela Romans (A) ... här, i Tyskland och i England.* I april 1901 uppförde Siloti stycket vid en konsert i Helsingfors. A-dur Romansens stämning kunde bäst karakteriseras med en dagbokanteckning som Sibelius gjorde en solig vårdag vid tiden för femte symfonins tillblivelse: *Jorden doftar. Sordiner och fortissimo*. Melodin och dess motstämma höjer sig ur det låga registret i valdiga bagar, som en extatisk allkanar. Mellanpartiet, Meno andante, i a-moll - fissa-moll har något av Sibelius typiska "tristeste du printemps", och kulminerar i ett kadensatart fortissimoutbrott.

Nr. 3, *Caprice*, e-moll, (1894) kunde vara en pianotranskription av ett violinstycke som existerat i Sibelius fantasi. Genom att skriva enstämmit för två händer som griper in i varandra imiterar han violinistiska effekter: saltando, pizzicato, spiccato. I mellantemats enkla, innerliga melodi ljuder den "finska tonen".

Nr. 4, *Romance*, d-moll (1896) andas en slaviskt präglad melankoli. I synnerhet sluttemat pammner om Tjajkovskijs fallande "dödstema" i sjätte symfonins final. Styckets andra tema stegras i Sibelius "obstinata" ungdomliga stil. Nr. 5, *Valse*, E-dur (1896) är en elegant och säkert tekniskt miniatyr som börjar med den typiskt sibelianska harmoniföljden över E-dur tonikans orgelpunkt: E-dur grundtreklang – densamma med höjd kvint – parallelltonarten (ciss-moll) grundtreklang i tersomvändning. Den robusta trion i C-dur kontrasterar effektivt mot de elegant framglidande ramavsnitten.

Balladtonen i nr. 6, *Idyll*, F-dur (1898) anknyter till Chopin (F-dur balladen!) även om den inleds av samma sibelianska harmoniföljd som den föregående valse. Den vana melodin avbryts av askans avlägsna mullrande i basens kromatiska tongångar. Vid huvudtemats återkomst i vänstra handen svarar den högra med en motstämma, som varslar om soloviolinens obligato till huvudtemat i violinkonsertens adagio.

I nr. 7, *Andantino*, F-dur (1898) associerar den breda, "etiska" melodin liksom hela texturen till stralklang. Stycket kunde vara en forstudie till det väkande Andante festivo (1922) som Sibelius ursprungligen komponerade för strackvartett, men senare arrangerade för strakorkester och pukor. De båda styckena erinrar om att tonsättaren i sin ungdom varit både soloviolinist och kammarmusiker innan han blev en "örkestrens man".

Av alla styckena i op. 24 har nr. 8, *Nocturne*, e-moll (1901) tydligast en finsk prägel som i detta fall betingas främst av det svarmodiga huvudtemats tonupprepningar i förening med modala tongångar. Den rika, polyfona stämningen och expressiva harmoniken i det genomförlingsartade mittpartiet ger fakturen en perspektivisk djupverkan – lyssna till hur mot slutet huvudtemat och dess omvändning uppträder samtidigt i högra handen, allteftand vänstra handen skoter ackompanjemanget och med de svaga fingrarna leder temat djupt ned i basen. Nocturne utstrålar något av den sibelianskt-finska magin.

En så klangfull klaversats har Sibelius aldrig skrivit, utropade Elmer Diktonius efter att ha hört Nikolaj Orlov spela *Romance*, Dess dnr. op. 24 nr. 9 (1901). Ytttrandet kan tas som belägg för hur svärspelta Sibelius pianostycken är i djupare mening. Genom att förslaga melodin i olika stämmor uppnår tonsättaren trots det akordiska skrivsättet polyfona verkningar. En välberäknad stegring leder till en kadens a la Liszt där pianisten ställs inför uppgiften att klöpta balansera mellan den stigande passagen för oktaver växelvis i vänster och höger hand.

Anda huvudtemats likhet med det lyriska temat i Finlandia? Kanske är det fråga om en omedveten reminiscens! Dess-dnr. Romansens upptod två år senare än tonkikten.

Nr. 10, *Barcarola*, (1903) har i g-moll, liksom Tjajkovskijs Barcarole ur Arstiderna och Rachmaninovs op. 10 nr. 3. Men medan de båda ryska mästarna i sin musik återger den vita juninnatens vemod, skildrar Sibelius en rodd över mörkmodiga nordiska vatten. Huvudtemats svarmod klänger tyngre, klangfärgen är dunklare, mellanpartiets kärva kvart- och kvintintervall skapar en karg och ödslig stämning. Det recitativartade slutet har karaktären av en skönslös själuppgörelse, och i de sista takterna tättnar tocknet kring den ensamme i farkosten.

Vid det första världskrigets utbrott 1914 sag Sibelius sig avskuren från sina tyska förläggare. Under krigsåren komponerade han ett stort antal smastycken, främst instrumentalminiaturer och sanger, som han avyttrade till

Helsingforsförläggaren R.E. Westerlund och Axel Lindgren. *Bagatelles* op. 34, tio stycken för piano — opustiteln och rubrikerna är ursprungligen avfattade på franska — tillkom under åren 1914-16, så när som på nr. 6, *Reverie*, som härstammar från 1913. Enligt tonsättaren går de i *den lätta stil som jag reserverat för Pelle Westerlund*. Vid genomgång av korrekturen annoterade han: *De äro friska*. Man kunde tillägga, att dessa eleganta miniatyrer pendlar mellan romantik och klassicism — med undantag för *Reverie*. Det är svårt att i detta opus se någon anknytning till Okeanidernas (1914) impressionism och femte symfonins (första versionen 1915) monumentalitet.

Det låga opusatlet 34 är kronologiskt missvisande. Med hänsyn till tillkomstperioden borde Tio Bagateller ha placerats i grannskapet av violinstyckena op. 79, 80 och 81. Att de i stället hamnade nästefter op. 33, Forsfarens brudar, komponerad 1897, beror på att Sibelius strök en del stycken ur sin verkatalog och fyllde ut luckorna med senare verk.

Nr. 1, *Valse*, kunde ha någon av Chopins snabba valser som förebild — tonarten Dess-dur ger många associationer. Huvudtemat flyter fram med den skenbart mödolosä lättthet, som får lyssnaren att glömma den musikaliska tankens obönhörliga stringens. Slutkadensen i pårande skalörrelse åtföljd av ett litet recitativ växer naturligt fram ur den virtuosa fakturen.

Nr. 2, *Air de danse*, är en klassicistisk gavott, som genom några oväntade modulationer får en romantisk färgläggning. Det sirliga huvudtemat i E-dur följs i klaverets celloregister av ett passionerat andra tema, i C-dur. Efter en känslig övergång i e-moll återkommer huvudtemat i rikare klaversättning.

Nr. 3, *Mazurka*, dansar fram a la Chopin: än över dunkande baskvinter som markerar rytm och tonart, än nyckfullt modulerande. Mot det glansfulla huvudtemat i A-dur kontrasterar ett modalt kolorerat mellantema, besläktat med det första temat. Speciellt överledningen tillbaka till huvudtemat har en innerlig chopinsk karaktär.

Nr. 4, *Couplet*, utmärker sig för en sinnrik pianofaktur som får passagera i basen att blomma upp och ger det eleganta temat mellan vals och mazurka den rätta klangprofilen.

Nr. 5, *Boutade*, närmar sig stilmässigt Tjajkovskijs salongsvalser för piano, även om vissa tongångar i parallella terser för tanken till Johann Strauss. Titeln syftar antagligen på de tabrik förekommande agogiska förskjutningarna — poco accelerando, tenuto, allargando, poco a poco piu stretto (al Presto) — samt på de överraskande pauserna och dynamiska kontrasterna.

Den tragiska, grubblande stämningen och de modala dragen i nr. 6, *Réverie*, anknyter till Sibelius "mörka", expressionistiskt stämida period med fjärde symfonin, Luonnotteri och Barden som främsta exponenter. Huvudtemat med typisk cellokaraktär går i frygisk e-moll, alltså med sänkt sekund f och sänkt ledton d. Liksom i fjärde symfonins II tempo largo-sats trevar sig melodin fram och den sänkta sekunden liksom de intrikata modulationerna skapar en psykologisk spänning som löser sig först i slutaktens naturliga e-moll.

Nr. 7, *Danse pastorale*, med lätt och luftig faktur, klingar som om den spelades på ett knäppinstrument. De underfundiga modulationerna ger stycket en gäckande och elegant karaktär.

I nr. 8, *Joueur de harpe*, föreställer sig tonsättaren uppenbarligen ett växelspel mellan en liten instrumentalgrupp och en harpsolist. Denna musikaliska scen i b-moll har formen ritornell — solo — ritornell — solo med repris. I ritornellen, Stretto, imiterar pianot en träblasartio. Det första soloavsnittet, Lento e dolce, består av en fallande — givetvis arpeggierad — ackordräcka med tonikaslut som varieras vid omtagningen. I den andra soloinsatsen stegras uttrycket genom att den första tonräckan förlägs en ters högre upp och slutar på dominanten. Reprisen klingar som ett bortdöende eko.

Nr. 9, *Reconnaissance*, är och vill vara ingenting annat än ett skämt — kanske en skildring i toner av hur tonsättarens två yngsta döttrar roar sig med att leka blindbock.

I nr. 10, *Souvenir*, manar Sibelius fram en valsstämning i a-moll med omiskännligt slavisk karaktär. Endast när den säkert och känsligt tecknade miniatyren snuddar vid C-dur, får den mättade klaverklangen — för en gångs skull i Sibelius klaverproduktion — ett tycke av Brahms.

Die **Zehn Klavierstücke Op. 24** entstanden während der Jahre 1895-1903. Sie entstammen somit im großen Ganzen der romantischen Schaffensperiode Sibelius, die innerhalb der Sinfonik von der Lemminkäinsuite, der ersten Sinfonie, Finlandia und der zweiten Sinfonie vertreten wird, wobei die letztere auf der Grenze zwischen Romantik und Klassizismus steht. Die Klavierstücke geben viele Beispiele der Spätromantik der neunziger Jahre, hier von Tschajkowskij, sogar von Chopin beeinflusst, dort typisch skandinavischen Gepräges, manchmal mit Zügen der passionierten Expressivität und der symbolistischen Stimmungen des Jugendstils. Ein Gegenstück des Kalevalastils der Orchesterwerke sucht man vergeblich, obwohl der „finnische Ton“ in ein paar der Stücke deutlich spürbar ist.

Nr. 1, *Impromptu*, g-Moll (1895) ist ein dämonisches Jugendstück mit Zügen, die die Valse triste vorausnehmen. Die Einleitung, *Vivace*, beginnt mit einem Oktavensturm; die rechte Hand hämmert die g-Moll-Dominante, d, und die linke tritt mit einem drohend steigenden Thema hinzu. Die Zusammensetzung erinnert an die Liszt'sche Transkription von Schuberts Erlkönig. Ein leidenschaftlicher Oktavengang im Diskant mündet in einen Walzerhythmus, der Sturm verebbt, poco a poco meno vivace. Die eigentliche Walzermelodie, Moderato assai, dolce, beschränkt die Erinnerung eines Balles hervor — man erblickt gleichsam eine der tragischen Frauengestalten Edvard Munchs. Im Triotail, *Vivace*, komponiert Sibelius einen rein akkordischen Satz in hoher Lage. Die harmonisierte Melodie, mit einer modalen (äolisch) Tendenz, klingt wie ein Orgelregister ohne die Stütze der tiefen Basses: das Symbol einer menschlichen Seele in der Not, die Erlösung suchend.

Nr. 2, *Romance*, A-Dur (1895). Im März 1900 schrieb Alexander Siloti, Liszt'schüler und einer der Großen der Geschichte der Klavierkunst, an Sibelius: *Ich bin von Ihren Klavierkompositionen ganz entzückt. Im kommenden Winter werde ich die Romance (A...) hier, in Deutschland und in England spielen.* Im April 1901 uraufführte Siloti das Stück bei einem Konzert in Helsinki. Die Stimmung der Romance läßt sich am besten durch eine Tagebuchnotiz beschreiben, die Sibelius an einem sonnigen Frühlingstag zur Zeit der Entstehung der fünften Sinfonie machte: *Die Erde duftet, Dampfer und Fortissimo.* Die Melodie und deren Gegenstimme ragen aus dem tiefen Register in gewaltigen Bogen empor, wie eine ekstatische Anbetung. Der Zwischenteil, *Meno andante*, in a-Moll - fis-Moll hat Züge der typischen Sibelius'schen „tristesse du printemps“, und erreicht in einem kadenzhaften Fortissimoausbruch einen Höhepunkt.

Nr. 3, *Caprice*, e-Moll (1894) könnte die Klavierfassung eines imaginären Violinstückes sein. Durch den einstimmigen Satz, wo die beiden Hände in einander greifen, erreicht Sibelius geigerische Effekte: *Saltando*, *Pizzicato*, *Spiccato*. In der schlichten, innigen Melodie des Seitenthemas erklingt der „finnische Ton“.

Nr. 4, *Romance*, d-Moll (1896) atmet eine Melancholie slawischen Gepräges. Insbesondere das Schlußthema erinnert an Tschajkowskij's fallendes „Todesthema“ im Finale der sechsten Sinfonie. Das zweite Thema des Stückes wird in Sibelius' „widerspenstigem“ jugendlichen Stil gesteuert.

Nr. 5, *Valse*, E-Dur (1896) ist eine elegante, mit sicherer Hand gezeichnete Miniatur, die mit der typisch sibelius'schen Harmoniefolge über dem Orgelpunkt der E-Dur-Tonika beginnt: der Grunddreiklang E-Dur — derselbe mit erhöhter Quint — der Grunddreiklang der Paralleltonart (es-Moll) in der Terzumkehrung. Das robuste C-Dur-Trio und die elegant dahingleitenden Rahmenabschnitte bilden einen effektvollen Kontrast.

Der Balladenteil in Nr. 6, *Idyll*, F-Dur (1898) knüpft an Chopin an (F-Dur-Ballade!), auch wenn die einleitende Harmoniefolge dieselbe, sibelius'sche, ist wie im Walzer. Die Liebliche Melodie wird durch entferntes Gewittergrollen in den chromatischen Passagen des Basses unterbrochen. Bei der Rückkehr des Hauptthemas in der linken Hand bringt die rechte eine Gegenstimme, die eine Vorahnung des Obligato der Solovioline zum Hauptthema im Adagio des Violinkonzerts ist.

In Nr. 7, *Andantino*, F-Dur (1898) erinnert die breite, „ethische“ Melodie, sowie der ganze Satz, an einen Streicherklang. Des Stück könnte eine Vorstudie des bekannten Andante festivo (1922) sein, das Sibelius ursprünglich für Streichquartett komponierte, später aber für Streichorchester und Pauken setzte. Die beiden Stücke erinnern daran, daß der Komponist, bevor er ein „Mann des Orchesters“ wurde, in seiner Jugend sowohl Sologeiger wie Kammermusiker gewesen war.

Unter allen Stücken des Op. 24 hat Nr. 8, *Nocturne*, e-Moll (1901) am deutlichsten ein finnisches Gepräge, in diesem Falle vor allem durch die mit modalen Tonfolgen vereinten Tonwiederholungen des Hauptthemas bedingt. Das reiche, polyphone Stimmengewebe und die expressive Harmonik im durchführungssähnlichen Mittelteil verleihen dem Satz eine perspektivische Tiefenwirkung — hören Sie, wie das Hauptthema und dessen Umkehrung gegen den Schluß in der rechten Hand gleichzeitig erscheinen, während die linke Hand begleitet und mit den schwachen Fingern das Thema in den tiefen Bass führt. Nocturne vermittelt etwas von der sibelius'sch-finnischen Magie.

Wie *zuerst schrieb Sibelius einen derart langklingeln Klaviersatz*, rief Elmer Diktonius, nachdem er Nikolaj Orlov die *Romance*, Des-Dur, Op. 24 Nr. 9 (1901) spielen gehört hatte. Die Äußerung bestätigt, wie schwierig Sibelius' Klavierstücke im tieferen Sinn sind. Durch das Verlegen der Melodie in verschiedene Stimmen erreicht der Komponist trotz der akkordischen Schreibweise polyphone Wirkungen. Eine gut angelegte Steigerung führt zu einer kadenz-lisztischen Art, wo der Pianist vor die Aufgabe gestellt wird, eine steigende Bewegung mit Oktaven der beiden Hände gleichzeitig zu equalisieren.

Wie steht es um die Ähnlichkeit des Hauptthemas zum lyrischen Thema der Finlandia? Vielleicht ist es eine unbewußte Reminiscenz. Die Des-Dur-Romance entstand zwei Jahre nach der sinfonischen Dichtung.

Nr. 10, *Barcarola* (1903) ist, wie die Barcarole aus den Jahreszeiten von Tschajkowskij und Rachmaninows Op. 10:3, in g-Moll komponiert, während aber die beiden russischen Meister in ihrer Musik die Wehmüt der weißen Juni nacht wiedergeben, schildert Sibelius eine Rudefahrt über dunkle nordische Gewässer. Die Schwermüt des Hauptthemas klingt wuchtiger, die Klangfarbe ist dunkler, die schroffen Quart- und Quintintervalle des Zwischenteils rufen eine karge, einsame Stimmung hervor. Der rezitativische Schluß hat den Charakter einer schonungslosen Selbstabrechnung, und in den letzten Taktten wird der Nebel um den Einsamen im Kahn immer dichter.

Beim Ausbruch des ersten Weltkrieges 1914 wurde Sibelius von seinen deutschen Verlegern abgeschnitten. Während der Kriegsjahre komponierte er eine große Anzahl kleiner Stücke, vor allem Instrumentalmminiaturen und Lieder, die er an die Helsinki Verleger R.E. Westerlund und Axel Lindgren verkaufte.

Bagatelles Op. 34, zehn Stücke für Klavier — der Werktitel und die Rubriken wurden ursprünglich französisch gefaßt — entstanden während der Jahre 1914-16, bis auf Nr. 6, *Reverie*, die 1913 komponiert wurde. Laut des Komponisten sind sie in dem *lichten Stil (geschrieben), den ich für Pelle Westerlund reserviert habe*. Beim Durchlesen der Burstenabzüge vermerkte er: *Sie sind frisch*. Man konnte hinzufügen, daß diese eleganten Miniaturen zwischen Romantik und Klassizismus pendeln — bis auf die *Reverie*. Es ist schwierig, in diesem Opus eine Bindung an den Impressionismus der Okeaniderna (1914) und der Monumentalität der fünften Sinfonie (erste Fassung 1915) zu finden.

Die niedrige Opuszahl 34 ist irreführend. Hinsichtlich der Entstehungszeit hätten die zehn Bagatellen in die Nachbarschaft der Violinstücke Op. 79, 80 und 81 gehört. Daß sie stattdessen nach dem Op. 33, Forsfarsarens brudar 1897 komponiert, zu finden sind, kommt daher, daß Sibelius in seinem Werkverzeichnis einige Stücke strich und die Lücken mit späteren Werken füllte.

Nr. 1, *Valse*, könnte einen schnellen Chopinwalzer als Vorbild haben — die Tonart Des-Dur vermittelt viele Assoziationen. Das Hauptthema fließt mit jener scheinbar mühelosen Leichtigkeit dahin, die den Hörer die unerbtliche Prägnanz des musikalischen Gedanken vergessen läßt. Die Schlußkadenz in perlen der Skalenbewegung, von einem kleinen Rezitativ gefolgt, entspringt auf natürliche Weise der virtuosen Faktur.

Nr. 2, *Air de danse*, ist eine klassizistische Gavotte, durch einige unerwartete Modulationen romantisch gefärbt. Dem zierlichen E-Dur-Hauptthema folgt ein passioniertes zweites Thema im Celloregister des Klaviers, in C-Dur. Nach einem empfindsamen e-Moll-Übergang kehrt das Hauptthema in reicherer Klavierpracht zurück.

Nr. 3, *Mazurka*, tänzelt à la Chopin dahin: hier über pochenden, Rhythmus und Tonart markierenden Baßquinten, dort eigensinnig modulierend. Gegen das glanzvolle A-Dur-Hauptthema wird ein modal gefärbtes Zwischenthema gestellt, mit dem ersten Thema verwandt. Besonders die zum Hauptthema zurückführende Überleitung hat einen innigen, chopinschen Charakter.

Nr. 4, *Couplet*, zeichnet sich durch einen sinnreichen Klaviersatz aus, der die Baßgänge zum Blühen bringt und dem eleganten Thema, zwischen Walzer und Mazurka, das richtige Klangprofil verleiht.

Nr. 5, *Boutade*, nähert sich stilistisch den Salonwalzern für Klavier von Tschajkowskij, wenn auch gewisse Terzparallelen an Johann Strauß erinnern. Der Titel bezieht sich wahrscheinlich auf die zahlreichen agogischen Verschönerungen — *poco accelerando*, *tenuto*, *allargando*, *poco a poco piu stretto* (al Presto) — sowie auf die überraschenden Pausen und die dynamischen Kontraste.

Die tragische, grüblerische Stimmung und die modalen Züge der Nr. 6, *Réverie*, knüpfen an Sibelius' „dunkle“, expressionistisch gestimmte Periode an, mit der vierten Sinfonie, Luonnotar und Barden als Hauptvertreter. Das Hauptthema mit typischem Cellocharakter ist in phrygisch e-Moll, also mit verkleinerter Sekunde f und verkleinertem Leiton d, geschrieben. Wie im *Il tempo largo*-Satz der vierten Sinfonie tastet sich die Melodie dahin und die verkleinerte Sekunde, wie auch die komplizierten Modulationen schaffen eine psychologische Spannung, deren Auflösung erst im natürlichen e-Moll der Schlußakte erreicht wird.

Nr. 7, *Danse pastorale*, mit leichtem, luftigen Satz, klingt wie auf einem Zupfinstrument gespielt. Durch die verschmitzten Modulationen erhält das Stück einen neckischen, eleganten Charakter.

In Nr. 8, *Joueur de harpe*, stellt sich der Komponist offensichtlich ein Wechselspiel zwischen einer kleinen Instrumentalgruppe und einem Harfenisten vor. Die Form dieser musikalischen Szene in b-Moll ist Ritornell - So - Ritornell - Solo mit Reprise. Im Ritornell, Stretto, imitiert das Klavier ein Holzbäsertrio: der erste Soloabschnitt, *Lento e dolce*, besteht aus einer fallenden — selbstverständlich arpeggierten — Akkordreihe, deren Tonikabschluß bei der Wiederholung variiert wird. Im zweiten Soloabsatz wird der Ausdruck dadurch gesteigert, daß die erste Tonreihe um eine Terz höher verlegt wird und auf der Dominante endet. Die Reprise klingt wie ein verhaltendes Echo.

Nr. 9, *Reconnaissance*, ist, und will nichts Anderes sein als ein Scherz — vielleicht eine Tonschilderung des Blinden- und sehenden Kindes der beiden jüngsten Töchter des Komponisten.

In Nr. 10, *Souvenir*, schafft Sibelius eine Walzerstimmung in a-Moll, unverkennbar slawischen Gepräges. Nur wenn die empfindsam und mit sicherer Hand gezeichnete Miniatur C-Dur streift, bekommt der satte Klavierklang ein brahmssches Gepräge — eine Seltenheit in Sibelius' Klavierschaffen.

Les Dix Pièces pour piano op.24 survinrent entre les années 1894 et 1903. Elles tombent ainsi en gros dans la période romantique de Sibelius représentée, dans le secteur symphonique, par la suite Lemminkäinen, la première symphonie, Finlandia et la deuxième symphonie, cette dernière à cheval entre le romantisme et le classicisme. Les pièces pour piano offrent plusieurs exemples du romantisme tardif des années 90, parfois influencé par Tchaïkovsky et même Chopin, parfois au cachet typiquement nordique, quelquefois avec des traits de l'expressivité passionnée du style jugend et des atmosphères symboliques. On cherchera assez en vain quelque correspondance avec le style de l'œuvre orchestrale Kalevala, même si l'« accent finlandais » est clairement perceptible dans quelques-unes des pièces.

Le numéro 1, Impromptu, en sol mineur (1895) est un morceau de « Jugend » démoniaque aux traits aux nonçant « Valse Triste ». L'introduction, Vivace, commence par un orage d'octaves: la main droite martèle la dominante ré en sol mineur, la main gauche entre avec un thème ascendant menaçant. La constellation rappelle la transcription de Liszt de l'Erkänig de Schubert. Une progression passionnée d'octaves au soprano devient un rythme de valse, l'orage tombe, poco a poco meno vivace. La véritable mélodie de valse, Moderato assai, douce, évoque un souvenir de bal — on s'imagine voir quelque figure féminine tragique d'Edouard Munch.

Dans la section trio, Vivace, Sibelius compose un mouvement purement d'accords dans le registre aigu. La mélodie harmonisée avec une tendance modale (éolienne) résonne comme un jeu d'orgue sans soutien dans les basses profondes: un symbole d'une âme humaine en détresse, en quête de salut.

Numéro 2, Romance, la majeur (1895). En mars 1900, Alexandre Siloti, élève de Liszt et un des grands de l'histoire du piano, écrit à Sibelius: « Je suis tout à fait enchanté par vos compositions pour piano. L'hiver prochain, je jouerai Romance (la majeur) ... ici, en Allemagne et en Angleterre. » En avril 1901, Siloti jouait l'œuvre lors d'un concert à Helsinki. L'atmosphère de la romance en la majeur pourrait être caractérisée par une note que Sibelius écrit dans son journal un jour ensoleillé de printemps à peu près à l'époque de la composition de la cinquième symphonie: « La terre sent bon. Sourdines et fortissimo. » La mélodie et sa contre-partie s'élèvent du registre grave en liaisons énormes, comme une invocation extasiée. La partie intermédiaire, Meno andante, en la mineur-fa dièse mineur, a quelque chose de la typique « tristesse du printemps » de Sibelius et culmine dans un éclat fortissimo cadencé.

Le numéro 3, Caprice, en mi mineur (1894), pourrait être une transcription pour piano d'un morceau pour violon ayant existé dans l'imagination de Sibelius. En écrivant à une voix pour deux mains qui s'engrènent, il imite des effets violonistiques: saltando, pizzicato, spiccato. « L'accent finlandais » est entendu dans la mélodie simple et intime du mouvement intermédiaire.

Le numéro 4, Romance, en ré mineur (1896), respire une mélancolie un peu slave. Le thème concluant surtout rappelle le « thème de la mort » descendant du finale de la sixième symphonie de Tchaïkovsky. Le second thème du morceau est élevé dans le style de jeunesse « obstiné » de Sibelius.

Le numéro 5, Valse, en mi majeur (1896), est une miniature élégante et d'écriture assurée commençant par une progression harmonique typiquement sibélienne — le même avec une quinte augmentée — l'accord parfait fondamental de mi majeur (do dièse mineur) en renversant de sixte. Le trio robuste en do majeur contraste avec effet des épisodes glissant élégamment qui l'entourent.

Le ton de ballade dans le numéro 6, Idylle, en fa majeur (1898), relie ce morceau à Chopin (la ballade en fa majeur!) quoiqu'il commence par la même progression harmonique sibélienne que la valse précédente. La gracieuse mélodie est interrompue par le grondement lointain du tonnerre dans des passages chromatiques au grave. Au retour du thème principal, à la main gauche, la droite répond par une contre-partie qui augure l'obligato du violon solo du thème principal dans l'adagio du concerto pour violon.

Dans le numéro 7, Andantino, en fa majeur (1898), la large mélodie « éthique » ainsi que tout le tissu musical associée à la sonorité des cordes. Le morceau pourrait être une étude préparatoire à l'Andante Festivo (1922) bien connu que Sibelius composa originellement pour quatuor à cordes, mais arrangée plus tard pour orchestre à cordes et timbales. Les deux morceaux appellent que le compositeur a été un soliste du violon et qu'il a fait de la musique de chambre dans sa jeunesse, avant de devenir un « homme de l'orchestre ».

De tous les morceaux de l'opus 24, le numéro 8, Nocturne, en mi mineur (1901), est le plus finlandais de tous, dans ce cas, résulte surtout des répétitions de notes du thème principal mélancolique de concert avec des passages modaux. Le riche tissu polyphonique et l'harmonie expressive dans la partie centrale développante

donnent à la facture un effet perspectif profond — écoutons comment le thème principal et son inversion apparaissent ensemble dans la main droite vers la fin, alors que la main gauche s'occupe de l'accompagnement et, à l'aide des doigts faibles, mène le thème profondément dans le grave. Nocturne dégage quelque chose de la magie sibélienno-finlandaise.

Après avoir entendu Nicolas Orlev jouer la Romance en ré bémol majeur, op.24 no 9 (1901), Elmer Diktonius s'est exclamé : Sibelius n'a jamais écrit de pièce pour piano aussi éclatante. Ces propos peuvent prouver combien les pièces pour piano de Sibelius étaient difficiles à jouer dans le sens profond du terme. En plaçant la mélodie dans différentes voix, le compositeur atteint des effets polyphoniques en dépit des accords de l'écriture. Une montée bien calculée mène à une cadence à la Liszt où le pianiste doit équilibrer acoustiquement le passage ascendant en octaves alternant de la main gauche à la droite.

Pourtant, le thème principal ne ressemble-t-il pas au thème lyrique dans Finlandia? Il s'agit peut-être d'une reminiscence inconsciente! La Romance en ré bémol majeur fut composée deux ans après le poème symphonique.

Le numéro 10, Barcarolle (1903) est en sol mineur, comme la Barcarolle de Tchaïkovsky tirée des Saisons et celle de Rachmaninov op.10 no 3. Mais pendant que les deux maîtres russes reproduisent, dans leur musique, la mélancolie de la blanche nuit de juin, Sibelius décrit du canotage sur les eaux nordiques sombres. La mélancolie du thème principal sonne plus pesante, la couleur sonore est plus foncée, l'acéré intervalle de quarte et quinte de la section intermédiaire crée une atmosphère rebarbative et désolée. La fin récitative a le caractère d'un règlement de compte avec soi-même et, dans les dernières mesures, le brouillard s'épaissit autour du solitaire dans l'embarcation.

Lors de l'éclatement en 1914 de la première guerre mondiale, Sibelius se vit coupé de ses éditeurs allemands. Pendant la guerre, il composa un grand nombre de petites pièces, surtout des miniatures instrumentales et des chansons qu'il vendit aux éditions R.E.Westerlund et Axel Lindgren à Helsinki. Les Bagatelles op.34, dix pièces pour piano — le titre d'opus et les sous-titres sont originellement en français — survinrent dans les années 1914-16, sauf le numéro 6. Réverie, qui fut écrit en 1913. Selon le compositeur, ils sont « dans le style léger que j'ai réservé pour Pelle Westerlund. » Lors de la correction des épreuves, il annota : « Elles sont fraîches ». On pourrait ajouter que ces élégantes miniatures oscillent entre le romantisme et le classicisme — exception faite de Réverie. Il est difficile de voir dans cet opus quelque lien avec l'impressionisme des Océanides (1914) et la monumentalité de la cinquième symphonie (première version en 1915).

Le numéro d'opus peu élevé de 34 est chronologiquement trompeur. Compte tenu de la période de composition, les Dix Bagatelles auraient dû être placées dans le voisinage des pièces pour violon op. 78, 79 et 81. Qu'elles échouèrent plutôt après l'opus 33, « Les Fiancées du sauteur de rapides » (BIS-CD-270), datant de 1897, s'explique par le fait que Sibelius avait retiré plusieurs pièces de son catalogue d'œuvres et avait bouché les trous par des compositions ultérieures.

Le numéro 1, Valse, pourrait avoir comme modèle une des valse rapides de Chopin — la tonalité de ré bémol majeur évoque plusieurs associations. Le thème principal glisse avec l'apparente facilité aisée qui fait que l'auditeur oublie la rigueur imperturbable de la pensée musicale. La cadence finale en gammes pétillantes suivie d'un petit récitatif se développe de la facture virtuose.

Le numéro 2, Air de Danse, est une gavotte classique qui, grâce à quelques modulations inattendues, prend une teinte romantique. Le gracieux thème principal en mi majeur est suivi d'un thème secondaire passionné en do majeur, dans le registre du violoncelle du piano. Le thème principal revient plus richement composé après un pont sensible en mi mineur.

Le numéro 3, Mazurka, danse à la Chopin : parfois sur des quintes frappées dans le grave marquant le rythme et la tonalité, parfois modulant avec caprices. Un thème intermédiaire coloré modalement apparenté au thème principal fait contraste avec le brillant thème principal. Le pont surtout, qui retourne au thème principal, a un caractère étroitement lié à Chopin.

Le numéro 4, Couplet, se distingue par une facture de piano ingénieuse qui permet aux passages du grave de s'épanouir et donne à l'élégant thème entre la valse et la mazurka le juste profil sonore.

Le numéro 5, Boutade, se rapproche du point de vue du style des valse de salon de Tchaïkovsky même si certains passages en tierces parallèles font penser à Johann Strauss. Le titre vise probablement les nombreuses indications de nuances — poco accelerando, tenuto, allargando, poco a poco più stretto (al Presto) — ainsi que les silences inattendus et les contrastes de nuances.

L'atmosphère tragique, hypocondriaque et les traits modaux dans le numéro 6, Réverie, le relie à la période « obscure » prédisposée à l'expressionnisme de Sibelius, représentée surtout par la quatrième symphonie, Lounnotar et Le Barde. Le thème principal à caractère typique de violoncelle est en mi mineur phrygien,

ainsi avec un fa naturel et un ré naturel, la sensible étant abaissée. Comme dans le mouvement Il tempo largo de la quatrième symphonie, la mélodie avance à tâtons et la seconde abaissée ainsi que les modulations compliquées créent une tension psychologique qui ne se résout que dans le mi mineur naturel des mesures finales.

Le numéro 7, Danse Pastorale, à la facture légère et aérée, sonne comme s'il était joué sur un instrument à cordes pincées. Les modulations sournoises confèrent au morceau un caractère moqueur et élégant.

Dans le numéro 8, Joueur de harpe, le compositeur s' imagine clairement un jeu d'échange entre un petit groupe instrumental et une harpe soliste. Cette scène musicale en si bémol mineur est de forme ritournelle — solo — ritournelle — solo avec reprise. Dans la ritournelle, Stretto, le piano imite un trio de bois. La première section solo, Lento e dolce, se compose d'une série d'accords descendants — arpégés bien sur — avec une fin sur la tonique qui est variée lors de la reprise. Dans le deuxième solo, l'expression s'intensifie grâce à la position haussée d'une tierce de la première série tonale se terminant sur la dominante. La reprise sonne comme un écho qui s'évanouit.

Le numéro 9, Reconnaissance, n'est et ne veut être rien d'autre qu'une plaisanterie — peut-être un tableau musical des deux cadettes du compositeur s'amusant à jouer au colin-maillard.

Dans le numéro 10, Souvenir, Sibelius évoque une atmosphère de valse en la mineur au caractère manifestement slave. Lorsque la miniature, composée d'une main sûre et sensible, glisse sur do majeur, alors seulement la pleine sonorité pianistique — pour une fois dans la production pour piano de Sibelius — prend un air de famille avec Brahms.





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: 1980-06-06/07 at Nacka Aula, Nacka, Sweden

Recording Engineer & Tape Editor: Robert von Bahr

Revox A-77 Tape Recorder, 15 i.p.s., 2 Sennheiser MKH105 Microphones,
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