



VOLUME 1

CD-153 STEREO

JEAN SIBELIUS

The Complete Original Piano Music
Erik T. Tawaststjerna



A BIS original dynamics recording

SIBELIUS, Jean (1865-1957)

Kyllikki (Drei lyrische Stücke für Pianoforte), Op.41	10'59
1. <i>Largamente -- Allegro</i> 3'03 — 2. <i>Andantino</i> 1'29 —	
3. <i>Commodo</i> 3'17	
Six Impromptus, Op.5	14'51
1. <i>No.1: Moderato</i> 1'16 — 5. <i>No.2: Lento -- Vivace</i> 2'03 —	
6. <i>No.3: Moderato (alla marcia)</i> 2'19 — 7. <i>No.4: Andantino</i> 2'11	
8. <i>No.5: Vivace</i> 3'25 — 9. <i>No.6: Commodo</i> 2'12	
Sonate für Pianoforte, Op.12	17'56
10. <i>Allegro molto</i> 6'28 — 11. <i>Andantino</i> 6'18 —	
12. <i>Vivacissimo</i> 4'26	
Six Finnish Folksongs transcribed for piano	7'13
13. <i>Minun kultani</i> 1'13 — 14. <i>Sydämeistäni rakastan</i> 1'16 —	
15. <i>Ilta tulee, ehtoo joutuu</i> 1'06 —	
16. <i>Tuopa tyttö, kaunis tyttö kanteletta soittaa</i> 1'09 —	
17. <i>Velisurmaaja</i> 1'08 — 18. <i>Häämuistelmia</i> 0'56	
<i>Publisher: Breitkopf & Härtel</i>	

ERIK T. TAWASTSTJERNA, piano

AAD - T.T.: 52'03



At every stage of his musical career Sibelius composed piano pieces, just over a hundred in all. Although his main instrument was the violin, he improvised on the piano in his student days among a circle of friends revolving round Ferruccio Busoni. He often preceded the actual process of composition by extemporization at the piano. When, during his guest appearance in America in 1914, he played passages from his works to journalists at an orchestral rehearsal in the Carnegie Hall, his highly musical American host noted: *It was mighty fine playing*. The composers who in Sibelius's opinion best penetrated the very essence of the piano were Chopin, Schumann and Debussy.

Sibelius's piano pieces, from Six Impromptus op. 5 (1893) up to Five Sketches op. 114 (1929), represent a course of development reflecting — albeit most imperfectly — the evolution of the symphonies. It could be divided into three periods:

I. The National Romantic phase from the 1890's and the turn of the century (Kullervo, Symphonies I-II, the violin concerto). The style of Sibelius's first piano pieces is most closely connected to Finnish folk music — runic melodies of the Kalevala, Karelian dance tunes, lyrical folk songs — and to Grieg. Later there is also a Tchaikovskyian element. All of these features are nonetheless integrated into Sibelius's characteristic personal style. His piano technique stems primarily from Schumann's chord-dominated texture, but also from the imaginary orchestral movement.

II. The period of stylistic transformation, 1906 - c.1920 (Symphonies III-V, Pohjola's Daughter and the Oceanides). Sibelius's piano style develops towards a more linear, neo-classical-impressionist idiom. A more mixed style is apparent in the numerous miniatures Sibelius composed during the years of the First World War and at the onset of the twenties.

III. The period of synthesis, 1923-29 (Symphonies VI-VII, Tapiola). Sibelius achieves new, richly contrasting sounds and pedal effects both by acquiring a new depth and by developing the linear element.

Six Impromptus op. 5 (1893) form a freely constructed suite with elements of a "Finnish strain" reminiscent of Kullervo. No 1, *Moderato* in G Min, acts as a short prelude. An introductory, meditative chord-sequence emerges as the foundation for a theme carrying mythical overtones, with its origin in a piano quintet written in Berlin in 1890. No 2, *Lento - Vivace* in the same key, is a Karelian *ripatska*, a variant of the Russian folk-dance, the *trepak*. No 4, *Andantino* in E Min, beginning in A Min, has the ring of a runic lay. In accordance with performing practice among

rune singers, the composer repeats the different phrases with minor variations, corresponding to the repetitions with variations found in the texts themselves.

In 1893 Sibelius composed some pieces for violin, cello, piano and voice, together with recitation, to a text from J.L. Runeberg's cycle of poems *Nights of Jealousy*: ... and of a sudden all the lute-strings sounded/ a rich and solemn harmony, that soon/ was tune-fully enriched with a woman's voice. In Impromptu no 5, *Vivace* in B Min, this picture is transformed into a virtuosic piano movement. The cantilena of the "woman's voice", with its extended notes sustained by the pedal, is woven into the unbroken succession of arpeggios imitating the sound of the lute. Impromptu no 3, *Moderato (alla marcia)* in A Min, reproduces the same theme as a march with fatalistic overtones, interrupted by a trio section in F Maj that anticipates the optimism of the Karelian Suite. No 6, *Commodo* in E Maj, also has its origin in *Nights of Jealousy*. The poet stands on the brow of the hill, by the dawn of spring encompassed. In the piano piece, which reflects Sibelius's pantheistic feeling for nature, the right hand recreates the violin's cantilena whilst the pizzicato of the cello is heard in the left hand.

The Sonata op. 12 in F Maj (1893) looks forward to the symphonies. The treatment of form is monumental and the virtuosic piano writing seems to have evolved from concepts of orchestral sounds. The onward rushing main subject with its broken pedal point at the fifth, together with the insistent repetition of the opening motif have something of van Beethoven's Hammerklavier Sonata op. 106, a work which, as interpreted by Busoni and Kempff, was the most notable pianistic experience in Sibelius's life. The initial theme in the second section has a jagged contour and a halling-like rhythm reminiscent of Grieg, whilst the elegiac sequel breathes a nature mysticism typical of the young Sibelius. In the second movement the "Finnish strain" is dominant. The main theme, in F Min (dorian) is based on an unfinished song for choir to the Kalevala text *Rapids, cease thy foaming torrent*, in which the fickle Lemminkäinen invokes the daughter of the rapids. It is repeated accompanied by whirling arpeggios and swells ecstatically like an incantatory rune. The contrasting section, *Presto* in C sharp Min (phrygian), sounds like a Kantele tune — the kantele is a Finnish string-instrument of the zither family. In the final rondo, *Vivacissimo*, the listener's attention is caught by the triumphant return of the second song-like subsidiary theme before the coda, in the manner of Grieg and Tchaikovsky.

Kyllikki op. 41, three lyric pieces for piano (1904), represents Sibelius's Kalevala style, although the composer himself denied that they had any connection with the character of Kyllikki in the epic. The ingeniously constructed, pianistically effective first piece, *Largamente - Allegro*, could depict the episode where Lemminkäinen abducts Kyllikki. The introductory theme has an important role: it makes way for the secondary theme, it marks the return of the main theme and forms a powerful coda. In addition, the polyphonic, frequently modulating development section is based on motifs from this theme.

The main subject of the second piece, *Andantino*, sounds like a stylised runic lay: Kyllikki hums to herself in her solitude. Lemminkäinen has taken to the field and the middle section conveys the sound of war trumpets. The finale, *Commodo - Tranquillo*, is in *polska* rhythm (the *polska* is a variant of the polonaise) and could depict Kyllikki whirling in her dance. The gay mood of Bb Maj is broken by a melancholy section in Gb.

Sibelius's arrangement for piano of six Finnish folk-songs provides an example of advanced modal harmony and piano writing that anticipates Bartók. The tune of *The Fratricide*, no. 5, originated in Sweden, but in Finland it has acquired the character of a runic lay. The sinister tone is provided by an ostinato figure

spanning a tritone and reminiscent of the third movement in Bartók's Suite op. 14. The primitive melody covers the span of a C sharp Min pentachord and is located a fifth above the bass note of F sharp. The bital tension is not resolved and leaves the mother's agonizing question *Whence come you, my wretched son* unanswered. The linear, ascetic, piano idiom in a low register is Bartók-like — before Bartók. In no. 1 *My Darling*, where the melody is in B Min (dorian) the lower fifth acts as a pedal point. Busoni had incidentally used the same melody (to another text) for his *Finnische Ballade*. Here, as in no. 2, *From My Heart I Love You*, both the introduction and the postlude play a part in the creation of atmosphere. A spread chord sounds twice in the latter song as a reminder of the hopelessness of the singer's love. No. 3, *The Evening is Coming* mirrors a gentle, twilight mood with an evening bell and a quietly murmuring trill in the middle register. The theme sounds alternately in A Maj in the left hand and E Maj in the right hand. *The Maiden is Playing the Kantele*, no. 4, is an example of an exhilarating song. Sibelius places this G Min theme in a C Maj scale with F sharp and B flat (subsequently christened the Bartók scale), but the resolution occurs unexpectedly in F Maj. For no. 6, *The Wedding Remembrance*, Sibelius writes a caressing ritornello and harmonises the theme in sweetest A flat Maj, without any modal features.

Under alla skeden av sin tonsättarbana komponerade Sibelius pianostycken, sammanlagt ett drygt hundratal. Även om hans huvudinstrument var violinen improviserade han redan under studietiden vid klavert i en vänräts med Ferruccio Busoni som medelpunkt. Ofta föregicks kompositionsprocessen hos honom av fantisering vid pianot. Då han under sitt gästspel i Amerika 1914, i samband med en orkesterrepetition i Carnegie Hall, på piano demonstrerade passageer ur sin verk för de närvarande journalisterna, annoterade hans musikförstående amerikanske vörd: *Det var mäktiga gott spel*.

De komponister som enligt Sibelius åsikt bäst levte sig in i klavertens väsen var Chopin, Schumann och Debussy.

Sibelius pianostycken, från Sex impromptus op. 5 (1893) ända fram till Fem skisser op. 114 (1929), företräder en utvecklingskurva, som — låt vara högst ofullständig — återspeglar symfoniernas. Den kunde indelas i tre perioder:

I. Det nationalromantiska 1890-talet och sekelskiftet (Kullervo, symfonierna I-II, violinkonserten). Sibelius första pianostycken anknyter stilistiskt närmast till finsk folkmusik — både Kalevala-runomelodier, karelska danslåtar och lyriska folksvisor — och till Grieg. Senare tillkommer även ett tjajkovskijskt drag. Alla dessa element integreras likväl i Sibelius karakteristiska personstil. Klaverteknik utgår han närmast från Schumanns ackorddominerade faktur, men samtidigt också från en imaginär orkestersats.

II. Stilmvandlingarnas period 1906- ca 1920 (symfonierna III-V, Pohjolas dotter och Okeaniderna). Sibelius klavertsats utvecklas mot en mer linjär, ungklassicistisk-impressionistisk faktur. En mer blandad stil uppvisar de talrika miniatyrer som Sibelius skrev under första världskrigets år och vid tjugotalets inbrott.

III. Syntesens period 1923-29 (symfonierna VI-VII, Tapiola). Sibelius uppnår nya, rikt differentierade klang och pedaleffekter genom att utveckla både djupdimensionen och det lineära elementet.

Sex impromptus op. 5 (1893) bildar en fritt uppbyggd svit med drag av "finsk ton", påminnande om Kulervo, Nr. 1, *Moderato*, g-moll, fungerar som ett kort preludium. En inledande meditativ ackordföjd visar sig vara grundvalen för ett mytiskt färgat tema som härstammar ur en i Berlin 1890 komponerad pianokvintett. Nr. 2, *Lento - Vivace*, i samma tonart, är en karelsk ripatska, en variant av den ryska folkdansen trepak. Nr. 4, *Andantino*, e-moll, med början i a-moll, klingar som en runosång. I överensstämmelse med runosångarnas uppförandep Praxis upprepar tonsättaren de olika fraserna med smärre variationer, motsvarande de varierade textupprepningarna.

År 1893 komponerade Sibelius några stycken för violin, cello, piano och en sångstämma jämte recitation till text ur J.L. Runebergs dikteykel Svartsukans nätter: ... och plötsligt ljodo lutans alla strängar/ en rik, högtidlig harmoni, som snart/ melodiskt fylldes av en kvinnostämma/. I Impromptu nr. 5, *Vivace*, h-moll, omvandlas denna klangbild till en virtuosa klaverstas. I en oavbruten följd av arpeggier, imiterande lutans toner, invävs "kvinnostämmans" cantilena i stora notvärden, som bärs upp av pedalklangen. Impromptu nr. 3, *Moderato (alla marcia)*, a-moll, ger samma tema i fatalistiskt klingande marschgestalt, avbrutet av en triodel i F-dur, som förebådar Karelasvitens optimism. Även nr. 6, *Commodo*, E-dur, härstammar ur Svartsukans nätter. Diktaren står på kullens spets, av vårens morgon fämnad. I klaverstycket, som speklar Sibelius panteistiska naturkänsla, återger högra handen violins cantilena, medan cellons pizzicato ljuder i den vänstra.

Sonat op. 12, F-dur (1893) pekar framåt mot symfonierna. Formbehållningen är monumental, och den virtuosa klaverklanger förefaller att ha uppstått ur orkestrala klangföreställningar. Första satsens över en bruten kvintorgelpunkt framstormande huvudtema likasom också begynnelsemotivets envetna upprepningar i codan har ett tycke av att vara Beethovens Hammerklaversonat op. 106, ett verk som i Busoni och Kempffs tolkningar blev den märkligaste klaverupplevelsen i Sibelius liv. Sidogrupperns inledande tema uppvisar en taggig kontur och hallingartad rytm som för tanken till Grieg, medan den elegiska fortsättningen andas typiskt unsibelliansk naturmystik. I andra satsen råder den "finska tonen". Huvudtemat, *Andantino*, i dorisk f-moll bygger på en ofullbordad körsång till Kalevalatext *Sluta, förs, att spruta fräga*, i vilken den "ömselynte Lemminkäinen" akallar forsens dotter. Vid sin upprepning ackompanjeras det av virvlande arpeggier och strögar extatiskt, som en troliruna. Sidoavsnittet, *Presto*, i frygisk ciss-moll klingar som en kantelemelodi (kantele är ett finiskt stränginstrument av cittrattyp). I finalron-

dot, *Vivacissimo*, fäster man sig vid det andra sångbara sidotemat triumfala återkomst före codan, enligt Griegs och Tjarkovskijs mönster.

Kyllikki op. 41, tre lyriska stycken för klaver (1904) företräder Sibelius Kalevalastil, även om han själv förnekade att den hade något samband med eposets Kyllikigestalt. Det originellt utformade, klaveristiskt verkningfulla första stycket *Largamente - Allegro* kunde skildra episoden där Lemminkäinen rövar bort Kyllikki. Inledningstemat får en viktig funktion: det förbereder sidotemat, signalerar huvudtemats återkomst och bildar en mäktig coda. Dessutom är den polyfona, tätt modulerande genomföringen uppbyggd på motiv därur. Huvudtemat i den andra stycket, *Andantino*, låter som stiliserad runosång: Kyllikki nynnär för sig själv i sin ensamhet. Lemminkäinen har dragit ut i härnad och i mellanpartiet ljuder krigrumpeter. Finalen, *Commodo - Tranquillo*, går i polskatak (polskan är en polonäsvariant) och kunde skildra Kyllikki i dansens virvar. Den glättiga stämningen i B-dur bryts av ett melankoliskt avsnitt i Gessdur.

Sibelius klaverarrangemang av **sex finska folkvisor** ger exempel på avancerad modal harmonisering och en klaverstas som föregriper Bartok. Melodin i nr. 5, *Brodermördaren*, härstammar ursprungligen från Sverige men har i Finland erhållit en runosångartad karaktär. Den kusliga grundstämningen anges av en ostinatfigur med tritonusspänning som påminner om tredje satsen i Bartöks Svit op. 14. Den primitiva melodin ompänner ett ciss-moll pentakord och är placerad en kvint över bastonen fiss. Den bitonala spänningen löser sig inte och lämnar moderns ångestfulla fråga *Varifrån kommer du, min arme son?* obesvarad. Den lineärt asketiska klaversatsen i lågt läge är Bartöksartad — före Bartok. Även i nr. 1, *Min älskling*, där melodin går i h-moll, fungerar underkvinten som orgelpunkt. Busoni hade för övrigt nyttjat samma melodi (till en annan text) för sin Finnische Ballade. Här, liksom i nr. 2, *Av mitt hjärta älskar jag*, bildar för- och efterspelet ett stämningsskapande element. Ett arpeggierat ackord klingar två gånger i den senare visan som en påminnelse om hopplösheten i sångarens kärlek. Nr. 3, *Kvällen kommer, aftonen nalkas*, speglar en mild skymningsstämning med en aftonklocka och en sakta svinnande drill i mellanregistret. Temat sjunger omväxlande i A-dur i vänstra handen och i E-dur i den högra. Till de uppslupna sångerna hör *Flickan spelar på kantele*, nr. 4. Sibelius placerar i detta g-moll tema i en C-dur skala med fiss och b (sedmera dopt till Bartökskalan), men upplösningen kommer oväntat i F-dur. För nr. 6, *Brollopsminne*, skriver Sibelius en smekande ritornell och harmoniserar temat i ljuvaste Ass-dur, utan några modala inslag.

Während aller Stadien seiner Komponistenlaufbahn schrieb Sibelius Klavierstücke, insgesamt etwas über 100. Wenn auch die Geige sein Hauptinstrument war, improvisierte er bereits während seiner Studienzeit am Klavier in einem Freundeskreis, dessen Mittelpunkt Ferruccio Busoni war. Häufig nahm sein Kompositionsprozess seinen Anfang in Klavierimprovisationen. Als er 1914 während seines Gastspiels in den USA, im Zusammenhang mit einer Orchesterprobe in der Carnegie Hall, den anwesenden Journalisten Auszüge aus seinen Werken vorspielte, notierte sein musikkundiger amerikanischer Gastgeber: *Es war ein mächtig gutes Spiel*. Chopin, Schumann und Debussy waren die Komponisten, die laut Sibelius das Wesen des Klaviers am besten erfaßt hatten.

Sibelius Klavierstücke, von den Sechs Impromptus Op. 5 (1893) bis zu den Fünf Skizzen Op. 114 (1929), vertreten eine Entwicklungskurve, die – wenn auch in höchst unvollständiger Weise – jene der Sinfonien widerspiegelt. Sie könnte in drei Perioden aufgeteilt werden:

I. Die nationalromantischen 1890-er Jahre und die Jahrhundertwende (Kullervo, 1. und 2. Sinfonie, das Violinkonzert). Sibelius erste Klavierstücke knüpfen stilistisch am ehesten an die finnische Volksmusik an – sowohl Kalevala-Runomelodien, wie karelische Tanzlieder und lyrische Volkslieder – und an Grieg. Später tritt auch ein tschaikowskischer Zug hinzu. Alle diese Elemente werden aber in Sibelius charakteristischen Personenstil integriert. Klaviertechnik geht er am ehesten von der akkorddominierten Faktur Schumanns aus, gleichzeitig aber auch von einem imaginären Orchestersatz.

II. Die Zeit der Stilwandlungen 1906- etwa 1920 (Sinfonien 3-5, Pohjolas Tochter und die Okeaniden). Sibelius Klaviersatz entwickelt sich in eine linear-jungklassizistisch-impressionistische Richtung. Einen gemischteren Stil weisen die zahlreichen Miniaturen auf, die Sibelius während der Jahre des ersten Weltkrieges und beim Einbruch der zwanziger Jahre schrieb.

III. Die Zeit der Synthese 1923-29 (Sinfonien 6-7, Tapiola). Sibelius erreicht durch eine Entwicklung der Tiefendimension und des linearen Elementes neue, reich differenzierte Klang- und Pedaleffekte.

Die Sechs Impromptus Op. 5 (1893) bilden eine frei gebaute Suite mit Zügen des „finnischen Tones“, an Kullervo erinnernd. Nr. 1, *Moderato*, g-Moll, funktioniert als kurzes Präludium. Eine einleitende, meditative Akkordfolge stellt sich als Grundlage eines Themas mystischer Färbung heraus, das einem in Berlin 1890 komponierten Klavierquintett entstammt. Nr. 2, *Lento-Vivace*, in der gleichen Tonart, ist eine karelische Ritapatska, eine Variante des russischen Volkstanzes Tre-

pak. Nr. 4, *Andantino*, e-Moll, in a-Moll anfangend, klingt wie ein Runolied. Der Aufführungspraxis der Runosänger folgend, wiederholt der Komponist die verschiedenen Phrasen mit kleineren Variationen, den variierten Textwiederholungen entsprechend.

Im Jahre 1893 komponierte Sibelius einige Stücke für Geige, Cello, Klavier und eine Singstimme nebst Rezitation zu einem Text aus J.L. Runebergs Gedichtzyklus Die Nächte der Eifersucht: ... und plötzlich ertönten alle Saiten der Laute/ eine reiche, feierliche Harmonie, die bald/ von einer Frauenstimme melodisch gefüllt wurde/. Im Impromptu Nr. 5, *Vivace*, h-Moll, wird dieses Klangbild in einen virtuosen Klaviersatz verwandelt. In einer ununterbrochenen Folge von Arpeggien, die Töne der Laute nachahmend, wird die Kantilene der „Frauenstimme“ in großen Notenwerten eingewoben, vom Pedalklang getragen. Im Impromptu Nr. 3, *Moderato (alla marcia)*, a-Moll, erscheint das selbe Thema in fatalistisch klingender Marschgestalt, von einem Triotiel in F-Dur unterbrochen, der den Optimismus der Kareliasuite vorausahnt. Auch Nr. 6, *Commodo*, E-Dur, entstammt den Nächten der Eifersucht. Der Dichter steht auf der Spitze des Hügels, vom Frühlingsmorgen umarmt. Im Klavierstück, das Sibelius pantheistisches Naturgefühl widerspiegelt, gibt die rechte Hand die Kantilene der Geige wieder, während das Piccicato des Cellos in der linken ertönt.

Die Sonate Op. 12, F-Dur (1893) weist auf die Sinfonien hin. Der Formbehandlung ist monumental, und die virtuosenhafte Klavierfaktur scheint aus orchestralen Klangvorstellungen entstanden zu sein. Das Hauptthema des ersten Satzes, über einem gebrochenen Quintorgelpunkt herbeistürmend, wie auch die hartnäckigen Wiederholungen des Anfangsmotivs in der Coda, erinnern an van Beethovens Hammerklaviersonate Op. 106, ein Werk, das in den Interpretationen Busonis und Kempffs das größte Klaviererlebnis in Sibelius Leben wurde. Das Anfangsthema der Seitengruppe weist eine eckige Kontur und einen hallinghaften Rhythmus auf, der den Gedanken an Grieg flüht, während die elegische Fortsetzung von typisch jungsibelianischer Naturmystik beseelt ist. Im zweiten Satz herrscht der „finnische Ton“. Das Hauptthema, in dorischem f-Moll, baut auf einem unvollendeten Chorled nach einem Kalevalatext, in welchem der launische Lemminkäinen die Tochter der Stromschnellen ruft. Bei der Wiederholung wird es von wirbelnden Arpeggien begleitet, ekstatisch gesteigert, wie eine Tollrunde. Der Seitenabschnitt, *Presto*, in frygisch cis-Moll, klingt wie eine Kantelemelodie (Kantele ist ein finnisches Saiteninstrument der Zithergattung). Im abschließenden Rondo, *Vivacissimo*, fällt die triumphale Rückkehr des zweiten Gesangsseitenthemas vor der Coda auf, nach

dem Muster Griegs und Tschaiakowskij.

Kyllikki Op. 41, Drei lyrische Stücke für Pianoforte (1904) vertritt Sibelius Kalevalastil, wenn er auch selbst abstrikt, daß das Werk irgendwie mit der Kyllikkigestalt des Epos zusammenhängt. Das originell geformte, pianistisch wirkungsvolle erste Stück, *Largamente - Allegro*, könnte die Episode schildern, wo Lemminkäinen Kyllikki raubt. Das Einleitungsthema bekommt eine wichtige Funktion: es bereitet das Seitenthema vor, avisiert die Rückkehr des Hauptthemas und bildet eine mächtige Coda. Außerdem ist die polyphone, dicht modulierte Durchführung auf dessen Motiven aufgebaut.

Das Hauptthema des zweiten Stückes, *Andantino*, klingt wie stilisierter Runogesang: Kyllikki summt in ihrer Einsamkeit für sich dahin. Lemminkäinen ist ins Feld gezogen, und im Zwischenteil ertönen Kriegstrompeten. Das Finale, *Commodo - Tranquillo*, ist im Polskatakt geschrieben (die Polska ist eine Polonaisevariante) und könnte Kyllikki in den Wirbeln des Tanzes schildern. Die fröhliche Stimmung in B-Dur wird durch einen melancholischen Abschnitt in Ges-Dur unterbrochen.

Sibelius Klavierfassung von **Sechs finnischen Volksweisen** weisen eine vorgeschrittene modale Harmonisierung und einen Klaviersatz auf, die Bartók vorgreifen. Die Melodie in Nr. 5, *Der Brudermörder*, stammt ursprünglich aus Schweden, erhielt aber in Finnland einen runogesangähnlichen Charakter. Die unheimliche Grundstimmung wird von einer Ostinatfigur angege-

ben, deren Tritonusspannung an den dritten Satz der Suite Op. 14 von Bartók erinnert. Die primitive Melodie umspannt ein cis-Moll-Pentakord, eine Quint über dem Baßton Fis. Die bitonale Spannung löst sich nicht auf, sie läßt die angsterfüllte Frage der Mutter *Von wo kommst du, mein armer Sohn?* unbeantwortet. Der linear asketische Klaviersatz in tiefer Lage ist Bartók-haft — vor Bartók. Auch in Nr. 1, *Mein Liebchen*, wo die Melodie in dorisch h-Moll steht, dient die Unterquint als Orgelpunkt. Busoni hätte übrigens die gleiche Melodie (mit einem anderen Text) für seine Finnische Ballade verwendet. Hier, wie auch in Nr. 2, *Vom Herzen liebe ich dich*, bilden Vor- und Nachspiel ein Stimmungelement. Im letztgenannten Lied ertönt zweimal ein arpeggierter Akkord als Erinnerung an die Hoffnungslosigkeit der Liebe des Sängers. Nr. 3, *Der Abend kommt*, spiegelt eine sanfte Dämmerungsstimmung mit einer Abendglocke und einem sachten saulenden Triller im Mittelregister. Das Thema singt abwechselnd in A-Dur in der linken Hand, in E-Dur in der rechten. Zu den fröhlichen Liedern gehört *Das Mädchen spielt auf der Kantele*, Nr. 4. Sibelius setzt dieses g-Moll-Thema in eine C-Dur-Skala mit Fis und B (später Bartókskala genannt), aber die Auflösung kommt unerwartet in F-Dur. Für Nr. 6, *Hochzeiterinnerung*, schreibt Sibelius ein liebkesendes Ritornell und harmonisiert das Thema im lieblichsten As-Dur, ohne modale Einschläge.

Tout au long de sa carrière de compositeur, Sibelius a composé des pièces pour piano, en tout une bonne centaine. Même si son instrument principal était le violon, il improvisait au piano déjà pendant ses études dans un cercle d'amis dont Feruccio Busoni était le centre. L'inspiration survenait souvent chez lui alors qu'il improvisait au piano. Au cours de sa visite aux États-Unis en 1914, alors qu'il avait une répétition d'orchestre au Carnegie Hall, il démontra au piano pour les journalistes présents des passages tirés de ses œuvres; son hôte américain qui connaissait la musique annota: C'était un jeu remarquable.

Selon Sibelius, les compositeurs qui s'étaient le plus pénétrés de l'essence du piano étaient Chopin, Schumann et Debussy.

Les pièces de piano de Sibelius, des Six Impromptus op.5 (1893) jusqu'aux Cinq Esquisses op.114 (1929) présentent une courbe de développement qui — admettons bien imparfaitement — reflète les symphonies. Elle peut être divisée en trois périodes:—

I. Les années 1890 nationales-romantiques et le tournant du siècle (Kullervo, symphonies 1-2, concerto

pour violon). Les premières pièces pour piano de Sibelius se rattachent stylistiquement immédiatement à la musique de folklore finlandaise — les mélodies runiques de Kalevala, les airs de danses caréliennes et les chansons folkloriques lyriques — et à Grieg. Un trait de Tchaïkovsky se dessine également plus tard. Tous ces éléments sont toutefois intégrés dans le style personnel caractéristique de Sibelius. Du point de vue technique pianistique, il provient immédiatement de la facture d'accords de Schumann, mais aussi d'un mouvement imaginaire pour orchestre.

II. La période de changements de style 1906-environ 1920 (symphonies 3-5, La Fille de Pohjola et Les Océanides). Les morceaux pour piano de Sibelius se développent en une facture plus linéaire, impressionniste de jeune classiciste. Les nombreuses miniatures que Sibelius écrivit pendant les années 20 exposent un style plus mixte.

III. La période de synthèse 1923-29 (symphonies 6-7, Tapiola). Sibelius atteint des sonorités et des effets de pédale nouveaux, richement différenciés, en développant la dimension de profondeur et l'élément linéaire.

Les *Six Impromptus* op.5 (1893) composent une suite librement construite aux « accents finlandais » rappelant Kulervo. Le numéro 1, *Moderato*, en sol mineur, remplit les fonctions d'un court prélude. Une série initiale méditative d'accords se révèle être le fondement d'un thème coloré de mysticisme originant d'un quintette pour piano composé à Berlin en 1890. Le numéro 2, *Lento* — *Vivace*, dans la même tonalité, est une *ripatska carélienne*, une variante de la danse folklorique russe *trepak*. Le numéro 4, *Andantino*, en mi mineur, commence en la mineur et sonne comme une chanson runique. Comme il est d'usage dans l'interprétation de chansons runiques, le compositeur répète les différentes phrases avec de petites variations correspondant aux variations dans les répétitions de texte.

En 1893, Sibelius composa quelques pièces pour violon, violoncelle, piano et une partie de chant ainsi que de récit sur un texte tiré du cycle de poèmes de J.L. Runeberg *Les Nuits de jalousie* : ... et soudain toutes les cordes du luth résonnèrent / une harmonie riche, solennelle, qui bientôt / fut remplie mélodiquement par une voix de femme /. Dans l'*Impromptu* no 5, *Vivace*, en si mineur, cette image sonore se métamorphose en pièce virtuose pour piano. Dans une série interrompue d'arpèges imitant les sons du luth, la cantilène de la « voix de femme » est tissée dans de longues valeurs de notes supportées à la pédale. L'*Impromptu* no 3, *Moderato* (*alla marcia*), en la mineur, donne la même thème sous forme de marche à la résonnance fataliste, coupé d'un trio en fa mineur qui annonce l'optimisme de la suite *Karelia*. Même le numéro 6, *Commodo*, en mi majeur, provient des *Nuits de jalousie*. Le poète se tient sur « le sommet de la colline, enveloppé du matin printanier ». Dans la pièce pour piano qui reflète le sentiment panthéiste de Sibelius pour la nature, la main droite reproduit la cantilène du violon alors que le *pizzicato* du violoncelle tombe de la main gauche.

La *sonate* op. 12, en fa majeur (1893), pointe vers les symphonies. Le traitement de la forme est monumental et la facture virtuose pour piano fait l'effet de provenir d'images sonores orchestrales. L'orageux thème principal du premier mouvement sur une pédale rompue de quinte, ainsi que les répétitions entêtées dans la coda du motif initial rappellent la sonate *Hammerklavier* op.106 de Beethoven, une œuvre qui, interprétée par Busoni et Kempff, fut l'expérience pianistique la plus remarquable de la vie de Sibelius. Le thème d'introduction du groupe secondaire montre un contour épineux et un rythme de *halling* (danse norvégienne) rappelant Grieg alors que la continuation élégiaque respire la mystique de la nature, typique du

jeune Sibelius. Dans le second mouvement, « l'accent finlandais » domine. Le thème principal, *Andantino*, en fa majeur dorien, est bâti sur un chant inachevé pour chœur sur le texte de Kalevala « Cesse, rapide, de cracher de l'écume », dans lequel le versatile Lemminkäinen invoque la fille du rapide. Lorsque le thème est répété, il est accompagné d'arpèges tourbillonnants et est renforcé extatiquement, comme une rune magique. La section secondaire, *Presto*, en do dièse mineur phrygien, sonne comme une mélodie de *kantele* (un instrument à cordes finlandais de type cithare). Dans le rondo final, *Vivacissimo*, on remarque le retour triomphal du second thème secondaire chantant avant la coda, d'après les modèles de Grieg et de Tchaïkovsky.

Kyllikki op.41, trois morceaux lyriques pour piano (1904) précède le style de Kalevala de Sibelius, même s'il nait lui-même tout lien avec les personnages de l'épopée *Kyllikki*. Le premier morceau *Largamente* — *Allegro*, à la forme originale, au grand effet pianistique, pourrait relater l'épisode où Lemminkäinen enlève *Kyllikki*. Une fonction importante revient au thème de l'introduction: il annonce le thème secondaire, signale le retour du thème principal et bâtit une coda puissante. De plus, le développement polyphonique, aux nombreuses modulations, est bâti sur des motifs originant de là. Le thème principal du second morceau, *Andantino*, sonne comme une chanson runique stylisée: *Kyllikki* chante pour elle-même dans sa solitude. Lemminkäinen est parti en guerre et dans la partie intermédiaire, les trompettes de guerre se font entendre. Le finale, *Commodo* — *Tranquillo*, est en mesure de *polka* (la *polka* est une variante de la polonaise) et pourrait décrire *Kyllikki* dans les tourbillons de la danse. Un épisode mélancolique en sol bémol majeur contraste avec la joyeuse atmosphère en si bémol majeur.

Les arrangements de Sibelius pour piano de six chansons folkloriques finlandaises donnent un exemple d'une harmonie modale avancée et d'une composition pour piano qui devance Bartok. La mélodie dans le numéro 5, *Le Fratricide*, provient originellement de la Suède mais a obtenu un caractère de chant runique en Finlande. L'atmosphère fondamental sinistre est donné par un motif *ostinato* à la tension de triton qui rappelle le troisième mouvement de la Suite op.14 de Bartok. La mélodie primitive comprend un pentacorde en do dièse mineur et est placée une quinte plus haute que la basse fa dièse. La tension bitonale n'est pas résolue et la question de la mère angossée reste sans réponse: D'où vient-tu, mon pauvre fils? La composition pianistique à la ligne ascétique et au registre bas rappelle Bartok — avant Bartok.

Même dans le numéro 1, Mon Amour, où la mélodie est en si mineur, la quinte inférieure a la fonction d'une pédale. Au fait, Busoni s'était servi de la même mélodie (pour un autre texte) pour sa Ballade finlandaise. Ici, comme dans le numéro 2, Je t'aime de tout mon cœur, le prélude et le postlude amènent un élément créant de l'atmosphère. Un accord arpégé est entendue deux fois dans la chanson ultérieure comme un rappel du désespoir dans l'amour du chanteur. Le numéro 3, Le Soir s'en vient, le déclin du jour approche, reflète une douce atmosphère de crépuscule avec une cloche d'angélus et un trille bourdonnant douce-

ment dans le registre médium. Le thème chante alternant de la majeur dans la main gauche à mi majeur dans la droite. Le numéro 4, La Fillette joue du kan-tele, appartient aux chansons détendues. Sibelius place ce thème en sol mineur dans une gamme de do majeur avec fa dièse et si bémol (plus tard appelée gamme de Bartok), mais la résolution vient dans la tonalité inattendue de fa majeur. Pour le numéro 6, Souvenir de mariage, Sibelius écrit une ritournelle caressante et harmonise le thème dans le la bémol majeur le plus doux, sans aucune insertion modale.

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 mäs-tarkurser.

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 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 mäs-tarkurser.

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.

INSTRUMENTARIUM

Pianoforte: Bösendorfer 275

Piano Technician: Greger Hallin

Recording Data: 1979-09-15/16 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