



CD-278 STEREO

VOLUME 6

digital

JEAN SIBELIUS

The Complete Original Piano Music
Erik T. Tawaststjerna



A BIS original dynamics recording

BIS-CD-278 **DDD** T.T.: 52'55

SIBELIUS, Jean (1865-1957)

Eight Piano Pieces, Op.99 (*Fazer*) 11'18

1. *Pièce humoristique* 1'11 — 2. *Esquisse* 0'50 — 3. *Souvenir* 1'51 —
4. *Impromptu* 1'11 — 5. *Couplet* 1'23 — 6. *Animoso* 1'46 —
7. *Moment de valse* 1'05 — 7. *Petite marche* 1'31

Five Piano Pieces, Op.101 (*Hansen*) 14'05

9. (1) *Romance* 3'25 — 10. (2) *Chant du soir* 2'06 —
11. (3) *Scène lyrique* 2'25 — 12. (4) *Humoresque* 2'16 —
13. (5) *Scène romantique* 3'31

Five Piano Pieces, Op.103 (*Hansen*) 12'03

14. (1) *The Village Church* 3'10 — 15. (2) *The Fiddler* 2'20 —
16. (3) *The Oarsman* 2'14 — 17. (4) *The Storm* 1'41 —
18. (5) *In Mournful Mood* 2'20

19. Morceau Romantique sur un motif de M.Jacob de Julin (*M/s*) 2'14

20. Kavaljeren (*The Magazine Fyren*) 1'31

Five Esquisses, Op.114 (*Fazer*) 10'40

21. (1) *Landscape* 2'34 — 22. (2) *Winter Scene* 2'16 —
23. (3) *Forest Lake* 1'37 — 24. (4) *Song in the Forest* 2'22 —
25. (5) *Spring Vision* 1'34

ERIK T. TAWASTSTJERNA, piano

8 Petits Morceaux pour piano op. 99 (1922)

Four of these pieces have French titles that occur in earlier piano works by Sibelius: Esquisse, Souvenir, Improptu and Couplet. There are also equivalents elsewhere to the other three French headings: Moment de Valse — Valse, Petite Marche — Petite Sérénade, Pièce humoristique — Pièce enfantine.

The composer often seems to associate these titles with a sparse, elegant and transparent piano idiom, mostly without chromatic elements and with a restrained emotional expression.

No. 1, *Pièce humoristique* is based on an exchange between two pairs of phrases, one in mazurka time and the other with a trepak like rhythm. This attractive, mocking piece is divided into two sections. Both conclude with rising tension as the mazurka assumes an almost waltz-like character. An exquisite detail is the Tristan chord in the first bar.

In no. 2, *Esquisse*, parallel thirds divided between the two hands pursue each other, leggiero, mezzo piano. A few progressions with their harmonies, faintly reminiscent of the string cantilena at the end of the first symphony, give the ending a mildly nostalgic character.

No. 3, *Souvenir*, lento, mezza voce, is a melancholy waltz with a resemblance to Tchaikovsky. The melody in the soprano part finds a response from the barytone voice. The dialogue is woven together and increases in intensity. After the culmination on C⁷, a falling series of sighing motifs in the form of chords leads to a resigned conclusion.

No. 4, *Improptu*, is marked Quasi Marcia. Starting from a charming musical idea Sibelius has composed a miniature in C major, with an unexpected middle section in Eb major and a harmonically fascinating ending which makes one think of the flower pieces, op. 85.

No. 5, *Couplet* — here in the sense of "little chorus" — is in G major and has a Schumannesque charm reminiscent of the Biedermeier period. After excursions to the neighbouring keys of a minor and e minor, the melody is repeated, as a luminous memory.

No. 6, *Animoso* — the only non-French title of the opus — is a virtuoso study in chords which sweeps on in the same rhythm as the main theme of van Beethoven's seventh symphony, first movement.

In no. 7, *Moment de Valse*, the graceful theme swells as the composer provides it with an ever richer setting, culminating in an ecstatic revelation of sound and a frenzy of dancing.

No. 8, *Petite marche*, occasionally anticipates thematic elements in the seventh symphony. Both the piano piece and the seventh symphony begin with a rising scale passage. This is followed in *Petite marche* by an expressive motif, which is repeated. A similar motif is also found in the symphony, for example in the first violin part on page 7 of the score.

Even if *Petite marche* is a miniature, judged by external format alone, it nevertheless contains musical dynamite. Another aspect pointing towards the seventh symphony and symphonic thinking is the fact that Sibelius builds up this miniature on a powerful foundation of octaves way down in the bass.

Five romantic pieces op. 101 (1923)

No. 1, *Romance in C major* — the titles in the opus are French throughout — takes us back to the well-known earlier romance in Db major op. 24 no. 9. The main theme in this later piece shows certain resemblances to the earlier romance, both with regard to mood and to the melodic line, so that Sibelius — now at a ripe age — recalls Tchaikovsky, the idol of his youth. But in contrast to the romance in Db major, the harmony is rich in unexpected modulations, for example when the main theme gains a fresh nuance by the transition from C major to Eb major. After plunging into a sombre a minor the same theme returns in a brilliant recapitulation in the main key.

No. 2, *Chant du Soir*, begins with what is even for Sibelius a particularly sensitive and finely etched sequence of chords, evidence perhaps that during this period he was engaged in the composition of the sixth symphony. What follows sounds like an improvisation, from which the main theme crystallises.

No. 3, *Scène lyrique*, is evidence of another tendency apparent in the sixth symphony, an interest in virtuosity — when the symphony came into existence, the composer had considered turning it into a Concerto lirico for violin.

The piano piece begins as an improvisation with cadenza-like features. This introduction is followed by ballet-like music in strict rhythm, vivace. The idiom recalls the most virtuoso of the four humoresques for violin and orchestra, op. 87 no. 2, D major.

No. 4, *Humoresque*, is also based on Sibelius's virtuoso pieces for violin, in this case the popular mazurka op. 81 no. 1. Particularly in the development section one seems to hear the trills and double stops of the violin. The gentle trio in E major contrasts effectively with the Db major of the main section.

No. 5, *Scène romantique*, D major, is perhaps the most accomplished piece of the opus. The introduction in b minor rests on a pedal point of d, which results in repeated chords of the minor sixth, symbol of a certain yearning, melancholy element in Sibelius's music right from the first symphony — one could speak of the Sibelian minor sixth chord, often preceded by an incomplete dominant ninth chord. The main theme in D major is cleverly woven into the arpeggios of the accompaniment. The tenor and soprano parts on this romantic stage are sometimes heard alternately, sometimes in pleasing sequences of thirds — until they separate with an obeisance. "Oh blue nights in the park of our youth" — begins a poem by Bertel Gripenberg, set by Sibelius a few years earlier.

Five characteristic impressions op. 103 (1924)

No. 1, *The Village Church*, is one of Sibelius's most important piano pieces. With its broad chords in parallel motion the writing is organ-like. The main theme, C major, moves first in a falling arc and then in a rising one, in free Palestrina style, apart from the closely modulating harmony further on. The melody is reminiscent of the main theme in *Andante festivo*, originally composed for string quartet in 1922 and subsequently scored for string orchestra with kettledrums ad lib.

The Village Church ends with an original cadenza of arpeggiated chords, partly diatonic, partly based on whole tone formations. From this surging dissonance strongly accented individual notes force their way out with a fascinating bell-like sound. In the final bars the tonic c moves round the neighbouring notes of c and d, the same motif that occurs at crucial points in the sixth symphony. The same formation also occurs in the seventh symphony with an effect which Cecil Gray, Sibelius's early biographer, experienced as a *quod erat demonstrandum*.

No. 2, *The Fiddler*, is cast in free polska style — the polska is the West Finnish variant of the polonaise, particularly common in Ostrobothnia. Sibelius's polska melody is slightly pastiche-like with its self-consciously "false" notes, which in a number of cases lead to a modal colouring of the major-minor scale. And how cleverly he transcribes various tricks of the violin — sustained notes, double stops, pizzicati — to the piano.

No. 3, *The Rower*, could easily be regarded as programme music. The listener hears the splash of the water, the rhythm of the oar strokes, the oars at rest. But suddenly one is bewildered by atmospheric modulations and increased tension which appear purely psychological, and the suddenly threatening mood of c minor. Towards the end, the transposition an octave higher of a little rowing motif gives a new perspective of the sea. Do the rower and his craft disappear beyond the horizon?

No. 4, *The Storm*, could herald the terrifying storm music Sibelius was to compose to Shakespeare's *Tempest*. The pianist plays chord passages with both hands alternately in the bass or makes the lightning flash in the treble. "All hell is let loose."

No. 5, *In Mournful Mood*. Over an ostinato glides — what? Is it a sequence of heavy thoughts or the rebellion of a human soul crushed by the dissonances of the chords and the inexorable rhythm?

Five sketches op. 114 (1929)

In this work, as in the sixth and seventh symphonies before it, Sibelius moves towards an increasingly abstract idiom. Gone are the impromptus and romances, the waltzes and serenades, the tree pictures and flower pieces.

No. 1 of the opus is quite simply called *Landscape*. It could be inspired by the composer's most intimate dialogues with nature — "the trees were speaking" — and his experience of the most subtle natural phenomena. He is alone, together with nature. He sketches the thematic contours with inexpressible tenderness. The themes are not associated with human passions or dramatic scenes. Its classical calm is not, however, free of tensions, although these are of a purely musical nature. One thinks immediately in this context of van Beethoven's last string quartets. *Landscape* could be a song of praise to the omnipresent divinity.

No. 2, *Winter*, begins as a playful children's song, with hoar-frost on fair locks and frost-bitten cheeks, Allegretto. A major, with the final chord in a minor. This is followed by tranquillo, a contrasting variant with everything Sibelius possesses of nature mysticism and dark passion. The key of a minor is coloured by the f sharp of the Dorian sixth, but also by the addition of a raised leading note.

The introductory song follows in slower tempo, changing between major and minor and the piece finishes with the second section rising to a climax via triad figures. The final bars provide something of the tonal ambivalence of Tapiola op. 112.

No. 3, *Forest Lake*, is one of the very few pieces in the whole piano repertoire based on the Locrian mode, beginning on B and rising an octave using only the white keys of the piano. In this scale, the first and fifth notes do not function as fixed points as they do in most other scales, whether they are modal, or major or minor scales. By giving important functions to the third note, d, and the seventh note, a, Sibelius stabilises the tonal picture to a certain extent, without however eliminating the floating, indecisive effect of the Locrian mode.

One is conscious of a long crescendo culminating in a glittering transitional passage, fortissimo. Is this a sudden breeze ruffling the surface of the forest lake? But when it has passed, the lake remains as enigmatic as before.

No. 4, *Forest Song*. Through almost the whole piece a tritone coloured figuration of spread chords with B as a virtual pedal point, by virtue of the obligatory pedal. The left hand plays a mysterious, two-part song, also containing many tritone formations.

In the middle section there appears to be a reminiscence of an old runic melody. The whole piece is evidence of Sibelius's fascination with Béla Bartók, one of the two contemporary composers who, in the course of a conversation, he claimed to value most highly. The other was Dimitri Shostakovich.

No. 5, *Spring Vision*, is the jubilant homage of Nordic man to nature's awakening. It is in E major with a flattened leading note, that is in a scale with mixolydian colouring, which lends the piece a certain old Nordic character.

The Cavalier (1900), without opus number.

Sibelius composed a rousing military march, the Cavalier, for the satirical newspaper, *Fyren*. The piano writing conjures up the full range of the military band, from bass tuba to piccolo.

Morceau romantique sur un motif de M. Jacob de Julin (1929). The piece also appears under the name *Pièce romantique*. Without opus number.

In March, 1925, a gala evening was arranged in Helsinki for the benefit of General Mannerheim's League for the Protection of Children to raise funds for building an up-to-date children's hospital. The patrons included one of Sibelius's friends, the industrialist, Jakob von Julin, who was a close relative of Mannerheim and who incidentally enjoyed composing at the piano during free moments.

At the gala, Sibelius conducted some of his own compositions with the Helsinki City Orchestra. As a final number he presented *Morceau romantique sur un motif de M. Jacob de Julin* (also called *Pièce romantique*). The manuscript was auctioned at an enormous price and Sibelius's attractive piano arrangement of the orchestral piece was sold all over Finland: the proceeds from both ventures were donated to the charity fund.

8 Petits morceaux pour piano Op. 99 (1922)

Fyra av dessa stycken har franska titlar, som förekommer redan i Sibelius' tidigare klaveropuser: Esquisse, Souvenir, Impromptu och Couplet. Tonsättaren synes i många fall associera dessa titlar med en knapp, elegant och transparent klaverstas, mestadels utan kromatiska inslag och med ett behärskat emotionellt uttryck.

Nr 1, *Pièce humoristique* bygger på växlingen mellan två fraspas, det ena i masurka-, det andra i trepaktad rytm. Det gäckssamma och attraktiva stycket är uppdelat i två huvudsavsnitt. Båda avslutas med en stegring där masurkan antar en närmast valsartad karaktär. En läcker detalj är tristanackordet i första takten.

I nr 2, *Esquisse*, jagar parallellterstypen uppdelade på båda händerna varandra, leggiero, mezzo piano. Några tongångar med harmonier något påminnande om stråkarnas cantilena i första symfonins final ger slutet en milt nostalgisk prägel.

Nr 3, *Souvenir*, lento, mezza voce, är en melankolisk vals med ett tycke av Tjajkovskij. Melodin i sopranstämmen får ett gensvar i barytonstämmen. Dialogen vävs samman och stegras. Efter kulminationen på tvåstruken c leder en serie fallande suckmotiv i ackordsättning till det resignerade slutet.

Nr 4, *Impromptu*, har föredragsbeteckningen Quasi Marcia. Utgående från ett ålskvärt musikaliskt infall komponerar Sibelius en miniatyr i C-dur, med ett oväntat mellanparti i Ess-dur och ett i harmoniskt avseende fångsamt slut, som för tanken till blomsterstyckena op. 85.

Nr 5, *Couplet* — här i betydelsen "liten strofvisa" — går i G-dur och har något av biedermeieropernas charm a la Schumann. Efter utvikningar till de närbesläktade tonarterna a-moll och e-moll ges melodin i repris, som ett ljus minne.

Nr 6, *Animoso* — den enda icke-franska titeln i opuset — är en virtuos ackordstudie, som stormar fram i samma rytm som huvudtemat i van Beethovens sjunde symfoni, första satsen.

I nr 7, *Moment de Valse* stegras det graciösa temat genom att tonsättaren ger det i en allt rikare sättnings, som kulminerar i en extatisk klängprakt och dansrya.

Nr 8, *Petite marche*, förebådar glimtvis några tematiska drag i sjunde symfonin. Både pianostycket och sjunde symfonin börjar med en stigande skalpassage. På denna följer i *Petite marche* ett expressivt motiv, som upprepas. Ett liknande motiv återfinns även i symfonin exempelvis i första violinstämman på sidan 7 i partituret.

Aven om *Petite marche* är ett litet stycke om man ser endast till det yttre formatet, innehåller det musikaliskt sprängstoff. Mot sjunde symfonin och symfoniskt tänkande i allmänhet pekar även den omständigheten, att Sibelius bygger upp denna miniatyr på ett mäktigt fundament av oktaver i djupt basläge.

Fem romantiska stycken op. 101 (1923)

Nr 1, *Romance C-dur* — titlarna i opuset är genomgående franska — leder tillbaka till den välkända tidigare romansen i Dess-dur op. 24 nr 9. Huvudtemat i det senare komponerade stycket uppvisar både stämningssättigt och i fråga om den melodiska linjen vissa likheter med den tidigare romansen, såtillvida att Sibelius nu vid mogen ålder

erinar sig sin ungdoms idol Tjajkovskij. Men till skillnad från Dess-dur romansen är harmoniken rik på överraskande modulationer, exempelvis då huvudtemat får en ny färg genom en övergång från C-dur till Ess-dur. Efter en djupdykning i mörk ass-moll återkommer samma tema i en glansfull repris i huvudtonarten.

Nr 2, *Chant du Soir*, Aftonsång, börjar med en även för Sibelius ovanligt känslig och fint ciserad ackordföld, som kunde vittna om att han vid denna tid var sällsamt med utarbetningen av sjätte symfonin. Fortsättningen klingar som en improvisation, ur vilken huvudtemat kristalliserar sig.

Nr 3, *Scène lyrique*, vittnar om en annan tendens som går sig gällande i sjätte symfonin, nämligen intresset för virtuositet — tonsättaren hade i symfonins tillblivelsestadium varit betänkt på att gestalta den som en Concerto lirico för violin. Pianostycket börjar som en improvisation med kadensartad drag. Denna inledning följs av en balettartad musik i strikt rytm, vivace. Fakturen påminner om den mest virtuosa av de fyra humoreskerna för violin och orkester, op. 87 nr 2, D-dur.

Aven nr 4, *Humoresque*, bottenar i Sibelius' violinistiska virtuosstycken; i detta fall den kända masurkan op. 81 nr 1. Speciellt i sidoavsnittet tycker man sig lyssna till driller och dubbelgrepp på violin. Den veka trion, E-dur, kontrasterar verkningsfullt mot huvudsavsnittets Dess-dur.

Nr 5, *Scène romantique*, D-dur, är kanske det mest fulländade stycket i opuset. Introduktionen i h-moll vilar på orgelpunkten d, något som resulterar i upprepade mollsextackord, symbolen för ett visst trånande, melankoliskt drag i Sibelius' produktion alltsedan första symfonin — man kunde tala om det sibelianska mollsextackordet som ofta föregås av ett ofullständigt dominantackord. Huvudtemat i D-dur är skickligt invävt i ackompanjemangets arpeggi. Än ljuder i den romantiska scenen tenorens och sopranens stämmor turvis, än i luva tersgångar — tills de tu skils åt med en reverens. "O blåa nätter i vår ungdoms park" — så börjar en dikt av Bertel Gripenberg, tonsatt några år tidigare av Sibelius.

Fem karakteristiska impressioner op. 103 (1924)

Nr 1, *Bykyrkan*, är ett av Sibelius' mest betydande pianostycken. Fakturen med sina breda ackord i parallellrörelse är orgelartad. Huvudtemat, C-dur, rör sig först i en fallande och sedan i en stigande bäge, i fri Palestrinastil, fränsett den lätt modulerande harmoniken längre fram. Melodin återgår på huvudtemat i Andante festivo, ursprungligen komponerad för stråkkvartett år 1922 och sedermera orkestrerad för stråkorkester med pukor ad libitum.

Bykyrkan kulminerar i en originell kadens med arpeggierade ackord, dels diatoniska, dels uppbyggda på heltonsformationer. Genom detta dissonanta brus tränger starkt anslagna enskilda toner med fascinerande klockklang. I sluttaktens kretsar tonikan c kring de närliggande tonerna d och h, samma motiv förekommer på avvärande ställen även i sjunde symfonin. Samma motivbildning förekommer även i sjunde symfonin med en effekt som Cecil Gray, Sibelius' tidiga biograf, upplever som ett "quo erat demonstrandum", vilket skulle bevisas.

Nr 2, *Spelmannen*, är hållen i fri polskastil — polska är

som bekant den västfinska, företrädesvis i Österbotten förekommande varianten av polonäsen, Sibelius' polskamelodi är lätt pastischartad med medvetet "falska" toner som i en del fall leder till modal förvägning av dur-moll skalan. Och hur skickligt transkriberar han inte olika violinstilistiska konstrepp — liggande toner, dubbelgrepp, förmenta pizzicati — på pianot.

Nr 3, *Roddaren*, kunde lätt framstå som programmusik. Lyssnaren upplever vattnets plaskande, årtagens rytm, vilan på årorna. Men plötsligt förbyrlas man av de stämningsskapande modulationerna och stegringarna som ter sig helt psykologiska, den plötsligt hotfulla atmosfären i c-moll. Mot slutet ger ett litet roddmotivs förflyttning en oktav högre ett nytt havsperspektiv. Försvinner roddaren och hans farkost bortom horisonten?

Nr 4, *Stormen*, kunde förbåda den skrämmande stormmusik Sibelius skulle komponera till Shakespeares Stormen. Pianisten spelar med båda händerna växelvis djupt i basen ackordpassager eller låter blixtnar ljunga i diskanten. "Helvetet är tomt och alla djävlar lösa."

Nr 5, *In Mournful Mood*, Över ett ostinato skrider — ja vad? Är det tunga tankars följe eller en människosjals uppror som krossas av ackordens dissonanser och rytmens obönhörlighet?

Fem skisser op. 114 (1929)

I detta opus, liksom redan i sätte och sjunde symfonin går Sibelius' utveckling mot ett alltmer abstrakt tonspråk. Borta är impromptus och romanser, valser och serenader, trädbilder och blomsterstycken.

Nr 1 i opuset heter rätt och slätt *Landskap*. Det kunde vara inspirerat av tonsättarens hemligaste dialoger med naturen — "Träden talade" — och av hans inlevelse i de mest subtila naturföreteelser. Han är ensam, på tumanhand med naturen. De tematiska konturerna tecknar han med utsäglig ömhet. Tematiken associerar inte till mänskliga passioner eller dramatiska scener. Dess klassiska lugn är likväl ingalunda fritt från spänningar, men de är av renmusikalisk art. Närmast går tanken i detta sammanhang till van Beethovens sista stråckkvartett. Landskap kunde vara en lovsång till den allseendes närvarande gudomen.

Nr 2, *Vinter*, börjar som en lekfull barnvisa, med rimfrost på ljusa lockar och frostbitna kinder. Allegretto, A-dur, med slutackordet i a-moll. På detta följer, tranquillo, en kontrasterande variant med allt vad Sibelius har av naturmystik och mörk passion. A-moll tonarten färgas av den doriska sexten fissa, men även av höjd ledton. Den inledande visan följer i långsammare tempo, omväxlande i dur och moll och stycket avslutas med det andra avsnittet, som stegras genom triolfiktioner. Slutaktarna ger något av den tonala ambivalensen i Tapiola op. 112.

Nr 3, *Skogssjön*, är i hela klaverlitteraturen ett av de ytterst få stycken som är uppbyggda på den så kallade lokrisk modala skalan, börjande från h en oktav uppåt, enbart på klaverets vita tangenter. I denna skala fungerar första och femte tonen inte som fasta hållpunkter vilket de gör i de flesta andra skalor, vare sig modala eller skalor i dur eller moll.

Genom att tilldela den tredje tonen d och den sjunde tonen a viktiga funktioner stabiliserar Sibelius i viss mån den tonala bilden utan att likväl utplåna intrycket av det

flytande och obestämda i den lokrisk skalan.

Man lägger märke till en lång stegring kulminerande i ett glittrande passageverk, fortissimo. Är det en plötslig vindil som krusar skogssjöns yta? Men när den är förbi vilar sjön lika gåtfull som förr.

Nr 4, *Skogssjön*. Genom nästan hela stycket löper en tritonusbemängd ackordfiguration i utspritt läge med som faktisk orgelpunkt, tack vare det nödvändiga bruket av pedal. I vänstra handen klingar en hemlighetsfull tvåstämmig sång, även den innehållande många tritonusformationer. I mittelpartiet tycker man sig höra en reminiscens av en gammal runomelodi. Hela stycket vittnar om att Sibelius fascinerats av Bela Bartok, den ena av de två samtida tonsättare, som han under ett samtal sade sig ställa högst. Den andra var Dimitrij Sjostakovitj.

Nr 5, *Vårsyn*, är den nordiska människans jublande hyllning till naturens uppvaknande. Den går i E-dur med sankt ledton, alltså i mikolydiskt kolorerad tonart, som ger stycket en viss gammalnordisk prägel.

Kavaljeren (1900), utan opustal.

För skämttidningen Fyren komponerade Sibelius en tänande militärmarsch, Kavaljeren. Pianotsatsen manar fram militärorkestrens hela register från stora bastuban till piccoloflöjten.

Moreaua romantique sur un motif de M. Jacob de Julin (1929). Stycket förekommer även under namnet Piece romantique. Utan opustal.

I mars 1925 föranställdes i Helsingfors en välgörenhetsfest till förmån för general Mannerheims barnskyddsförbund i syfte att bygga ett tidsenligt barnskouhus. Bland mecenaterna märktes en av Sibelius' vänner, industrimanen Jakob von Julin som var nära släkt med Mannerheim och som för övrigt gärna komponerade vid klaveret på lediga stunder.

Vid festen dirigerade Sibelius några av sina egna kompositioner med Helsingfors Stadsorkester. Som slutnummer presenterade han en ny komposition, Moreaua romantique sur un motif de M. Jacob de Julin (även kallad Piece romantique). Manuskriftet bortauktionerades till ett svindlande pris och Sibelius' attraktiva pianoarrangemang av orkesterstycket såldes över hela Finland: intäkterna från de båda insatserna donerades till välgörenhetsfonden.

Prof. Erik Tawaststjerna

8 Petits Moreaux pour piano Op. 99 (1922)

Vier dieser Stücke haben französische Titel, die bereits in den früheren Klavierwerken von Sibelius vorkommen: Esquisses, Souvenir, Impromptu und Couplet. Es gibt Gegenstücke auch zu den drei übrigen französischen Rubriken: Moment de Valse — Valsette, Petite Marche — Petite Sérénade, Piece humoristique — Piece enfantine.

In vielen Fällen scheint der Komponist diese Titel mit einem knappen, eleganten und transparenten Klaviertext zu verknüpfen, meistens ohne chromatische Einschläge und mit einem beherrschten emotionalen Ausdruck.

Nr 1, *Piece humoristique*, baut auf dem Wechsel zweier Phrasenpaare, das eine in mazurkenhaftem, das andere

in trepäcklichem Rhythmus. Das neckische und anziehende Stück ist in zwei Hauptabschnitte geteilt. Beide enden in einer Steigerung, die bei der Mazurke einen beinahe walzerhaften Charakter annimmt. Ein leckeres Detail ist der Tristan-Akkord im ersten Takt.

In Nr. 2, *Esquisse*, jagen sich gegenseitig Parallelerthen, *leggiere*, *mezzo piano*, auf beide Hände aufgeteilt. Durch einige Klänge mit Harmonien, die ein wenig an die Streicherklänge im Finale der ersten Sinfonie erinnern, wird der Schluß mild nostalgisch geprägt.

Nr. 3, *Souvenir*, *lento*, *mezza voce*, ist ein melancholischer Walzer, der etwas an Tschairowski erinnert. Auf die Melodie in der Sopranstimme kommt eine Antwort in der Baritonstimme. Der Dialog wird zusammengeflochten und gesteigert. Nach dem Höhepunkt auf dem zweigestrichenen c führt eine Reihe fallender Seufzermotive in akkordischem Satz zum resignierten Schluß.

Nr. 4, *Impromptu*, hat die Vortragsbezeichnung *Quasi Marcia*. Von einem lieblichen musikalischen Einfall ausgehend komponiert Sibelius eine Miniatur in C-Dur, mit einem unerwarteten Mittelteil in Es-Dur und einem in harmonischer Hinsicht fesselnden Schluß, der den Gedanken an die Blumenstücke Op. 85 lenkt.

Nr. 5, *Couplet*. Hier bedeutet der Titel am ehesten „kleines Strophenlied“. Die Tonart ist G-Dur, und das Stück hat etwas vom Charme der Biedermeierepoche a la Schumann. Nach Ausweichungen in die verwandten Tonarten a-Moll und e-Moll wird die Melodie wiederholt, wie eine lichte Erinnerung.

Nr. 6, *Animoso* – der einzige nicht französische Titel des Werkes – ist eine virtuose Akkordstudie, die im selben Rhythmus dahinstürmt wie das Hauptthema des ersten Satzes in van Beethovens siebter Sinfonie.

In Nr. 7, *Moment de Valse*, wird das graziöse Thema dadurch gesteigert, daß der Komponist es in einem immer reicheren Satz bringt, der in ekstatischer Klangpracht und tänzerischem Taumel kulminiert.

Nr. 8, *Petite marche*, kündigt stellenweise einige thematische Züge der siebten Sinfonie an. Wie die Sinfonie beginnt auch das Klavierstück mit einer steigenden Tonleiter. Darauf folgt in der *Petite marche* ein expressives Motiv, das wiederholt wird. Ein ähnliches Motiv ist auch in der Sinfonie zu finden, z.B. in der ersten Violine auf Seite 7 der Partitur. Selbst wenn die *Petite marche* äußerlich gesehen ein kleines Stück ist, enthält sie musikalischen Sprengstoff. Auf die siebte Sinfonie und auf sänftliches Denken im allgemeinen deutet auch der Umstand, daß Sibelius diese Miniatur auf einem mächtigen Fundament von Oktaven in tiefer Baßlage aufbaut.

Fünf romantische Stücke Op. 101 (1923)

Nr. 1, *Romance C-Dur* – die Titel des Werkes sind durchwegs französisch – greift auf die bekannte frühere Des-Dur Op. 24:9 zurück. Das Hauptthema des später entstandenen Werkes weist sowohl stimmungsmäßig als auch bezüglich der melodischen Linie gewisse Ähnlichkeiten mit der früheren Romanze auf, insofern als sich Sibelius jetzt im reifen Alter an das Idol seiner Jugend, Tschairowski, erinnert. Zum Unterschied von der Des-Dur-Romanze ist aber hier die Harmonik reich an überraschenden Modulationen, z.B. wo das Hauptthema durch den Übergang von C-Dur nach Es-Dur eine neue Farbe bekommt. Nach einem tiefen Tauchen ins finstere as-Moll kehrt dasselbe

Thema in einer glanzvollen Reprise in der Haupttonart zurück.

Nr. 2, *Chant du Soir*. Abendlied, beginnt mit einer auch für Sibelius' Verhältnisse ungewöhnlich gefühlvollen und fein zielten Akkordfolge, die davon zeugen könnte, daß er zu jener Zeit mit der Ausarbeitung der sechsten Sinfonie beschäftigt war. Die Fortsetzung klingt wie eine Improvisation, aus welcher sich das Hauptthema herauskristallisiert.

Nr. 3, *Scène lyrique*, zeugt von einer anderen in der sechsten Sinfonie zutage tretenden Tendenz, u.zw. dem Interesse für Virtuosität – während des Entstehungsprozesses der Sinfonie hatte der Komponist daran gedacht, sie als *Concerto lirico* für Violine zu gestalten. Das Klavierstück beginnt als Improvisation mit kadenzhaften Zügen. Es folgt eine ballettähnliche Musik im strikten Rhythmus, *vivace*. Die Faktur erinnert an die virtuoseste der vier Humoresken für Violine und Orchester, Op. 87:2, D-Dur.

Auch Nr. 4, *Humoresque*, hat Sibelius' violinistische Virtuosenstücke als Hintergrund, in diesem Fall die bekannte Mazurke Op. 81:1. Besonders im Seitenabschnitt glaubt man, Triller und Doppelgriffe auf der Geige zu hören. Das weiche Trio E-Dur bildet einen effektvollen Gegensatz zum Des-Dur des Hauptabschnittes.

Nr. 5, *Scène romantique*, D-Dur, ist das vielleicht vollkommenste Stück des Werkes. Die Einleitung in h-Moll ruht auf dem Orgelpunkt d, woraus wiederholte Moll-Sextakkorde als Symbol eines gewissen Schmachts entstehen, ein melancholischer Zug in Sibelius' Schaffen seit der ersten Sinfonie – man könnte von dem häufig von einem unvollständigen Dominantnonenakkord vorangegangenen sibelianischen Moll-Sextakkord sprechen. Das Hauptthema in D-Dur ist geschickt in die Arpeggien der Begleitung geflochten. In der romantischen Szene ertönen die Stimmen des Tenors und des Soprans hier wechselweise, dort in lieblichen Terzengängen – bis sie sich mit einer Reverenz trennen. „O, blaue Nächte im Parke unserer Jugend“ – so beginnt ein Gedicht von Bertel Gripenberg, einige Jahre früher von Sibelius vertont.

Fünf charakteristische Impressionen Op. 103 (1924)

Nr. 1, *Bykyrkan* (Die Dorfkirche), ist eines der bedeutendsten Klavierstücke von Sibelius. Die Faktur mit breiten Akkorden in Parallelbewegung ist orgelhaft. Das Hauptthema, C-Dur, bewegt sich zunächst in einem fallenden, dann in einem steigenden Bogen, im freien Palästrastil, abgesehen von der später häufig modulierenden Harmonik. Die Melodie greift auf das Hauptthema des *Andante festivo* zurück, ursprünglich 1922 für Streichquartett komponiert, später für Streichorchester mit Pauken ad libitum orchestriert.

Bykyrkan kulminiert in einer originellen Kadenz mit arpeggierten Akkorden, teils diatonisch, teils auf Ganztongebilden aufgebaut. Durch diese dissonante Rauschen dringen stark angesetzte Einzeltöne mit faszinierendem Glockenklang. In den Schlußtakten kreist die Tonika c um die benachbarten Töne d und h, dasselbe Motiv kommt ebenfalls an entscheidenden Stellen in der siebten Sinfonie vor. Dieselbe Motivbildung erscheint auch in der siebten Sinfonie mit einem Effekt, den Cecil Gray, der frühe Lebenszeichner von Sibelius, wie ein quod erat demonstrandum – was zu demonstrieren war – erlebt.

Nr. 2, *Spielmannen* (Der Spielmann), ist im freien Polkastil gehalten — Polska ist die westfinnische, vor allem in der Provinz Österbotten vorkommende Variante der Polonaise. Sibelius' Polskamelodie ist leicht nachbildend mit bewußt „falschen“ Tönen, die in manchen Fällen zu einer modalen Färbung der Dur-Moll-Tonleiter führen. Er transkribiert geschickt verschiedene geigerische Kunstgriffe — liegende Töne, Doppelgriffe, vermeintliche Pizzicati — auf dem Klavier.

Nr. 3, *Roddären* (Der Ruderer), könnte leicht als Programmmusik aufgefaßt werden. Der Hörer erlebt das Plätschern des Wassers, den Rhythmus der Ruder, das Ruhen auf den Rudern. Plötzlich wird man aber verduzt, von den stimmungshaften Modulationen und den psychologisch wirkenden Steigerungen, von der plötzlich drohenden Atmosphäre in c-Moll. Gegen den Schluß vermittelt die Versetzung eines kleinen Rudermotives um eine Oktave nach oben eine neue Meeresperspektive. Verschwinden der Ruderer und sein Boot hinter dem Horizont?

Nr. 4, *Stormen* (Der Sturm), könnte ein Vorbote jener erschreckenden Stürme sein, die Sibelius zu Shakespeares *The Tempest* komponieren sollte. Der Pianist spielt mit beiden Händen wechselweise Akkordpassagen tief im Baß oder läßt die Blitze im Diskant leuchten. „Die Hölle ist leer, alle Teufel sind los.“

Nr. 5, *In Mournful Mood* (in trauriger Stimmung), über einen Ostinato schreitet — was? Ist es das Gefolge schwerer Gedanken oder der Aufruf einer Menschenseele, die von den Dissonanzen der Akkorde und der Unerbittlichkeit des Rhythmus zerschmettert werden?

Fünf Skizzen Op. 114 (1929)

In diesem Werk, wie bereits in den Sinfonien VI und VII, befindet sich Sibelius' Entwicklung auf dem Wege zu einer immer abstrakteren Tonsprache. Verschollen sind Impromptus und Romanzen, Walzer und Serenaden, Baumbilder und Blumenstücke.

Nr. 1 des Werkes heißt schlicht und einfach *Landschaft*. Das Stück könnte von den vertraulichen Dialogen des Komponisten mit der Natur angeregt worden sein — „Die Bäume sprachen“ — und von seiner Einbeziehung in die subtilsten Naturerscheinungen. Er ist alleine mit der Natur. Die thematischen Umrisse zeichnet er mit unsagbarer Zärtlichkeit. Die Thematik führt nicht den Gedanken zu menschlichen Passionen oder dramatischen Szenen. Ihre klassische Ruhe ist trotzdem keineswegs frei von Spannungen, die allerdings von rein musikalischer Art sind. In diesem Zusammenhang denkt man am ehesten an van Beethovens letzte Streichquartette. Landschaft könnte ein Loblied auf die überall gegenwärtige Göttlichkeit sein.

Nr. 2, *Winter*, beginnt wie ein spielerisches Kinderlied, mit Reif auf hellen Locken und blauefrorenen Backen, Allegretto, a-Dur, mit dem Schlußakkord in a-Moll. Es folgt, tranquillo, eine kontrastierende Variante mit allem was Sibelius an Naturmystik und dunkler Passion besitzt. Die a-Moll-Tonart wird durch die dorische Sexte fis gefärbt, auch aber durch den erhöhten Leitton. Es folgt wieder das einleitende Lied, jetzt mit dem zweiten Abschnitt, durch Triolenfigurationen gesteigert. Die Schlußakte vermittelt etwas von der tonalen Ambivalenz in Tapiola Op. 112.

Nr. 3, *Der Waldsee*, ist eines der äußerst wenigen Stücke der gesamten Klavierliteratur, die auf der sogenannten

lokrischen modalen Skala aufgebaut sind. Diese beginnt von h und benutzt ausschließlich die weißen Tasten des Klaviers. In dieser Skala funktionieren der erste und der fünfte Ton nicht als feste Anhaltspunkte, wie sie es in den meisten anderen Skalen tun, ob nun modal, Dur oder Moll. Sibelius überträgt wichtige Funktionen auf den dritten Ton d und den siebten Ton a, wodurch er im gewissen Ausmaße das tonale Bild stabilisiert, ohne jedoch den Eindruck des Fließenden und des Unbestimmten in der lokrischen Skala zu zerstören.

Auffallend ist eine lange Steigerung mit dem Höhepunkt in einem glänzenden Passageteil, fortissimo. Ist dies ein jäher Windhauch, der die Fläche des Waldsees kräuselt? Nachher ruht aber der See, rätselhaft wie vorher.

Nr. 4, *Waldlied*. Durch beinahe das ganze Stück hindurch läuft eine tritonuseingefüllte Akkordfiguration in breiter Lage, dank dem notwendigen Pedalgebrauch mit h als faktischem Orgelpunkt. In der linken Hand ertönt ein geheimnisvolles zweistimmiges Lied, ebenfalls mit vielen Tritonusbildungen. Im Mittelteil glaubt man, eine Reminiszenz einer alten Runomelodie zu hören. Das ganze Stück zeugt von der Faszination, die Sibelius bei Béla Bartók fand, dem einen der zwei zeitgenössischen Komponisten, die er bei einem Gespräch als die beiden erwähnte, die er am meisten schätzte. Der andere war Dmitri Schostakowitsch.

Nr. 5, *Frühlingsanblick*, ist die jubelnde Huldigung des nördlichen Menschen dem Erwachen der Natur. Der Leitton des E-Dur ist hier gesenkt, wodurch die Tonart mixolydisch koloriert wird und das Stück ein gewisses altnordisches Gepräge bekommt.

Der Kavalier (1900), ohne Opuszahl.

Für die humoristische Zeitschrift Fyren komponierte Sibelius einen zündenden Militärmarsch, Kavalieren. Der Klaviersatz lockt das ganze Register des Militärorchesters hervor, von der großen Baßuba bis zur Piccoloflöte.

Morceau romantique sur un motif de M. Jacob de Julin (1929). Das Stück erscheint auch unter dem Namen *Pièce romantique*. Ohne Opuszahl.

Im März 1925 wurde in Helsinki ein Wohltätigkeitsfest veranstaltet, zugunsten des Kinderschutzbundes des Generals Mannerheim mit dem Zweck, ein zeitgemäßes Kinderkrankenhaus zu bauen. Unter den Mäzenen war einer von Sibelius' Freunden, der Industrielle Jakob von Julin, der mit Mannerheim eng verwandt war und in seiner Freizeit gerne am Klavier komponierte.

Beim Fest dirigierte Sibelius einige eigene Kompositionen mit dem Helsingker Stadtorchester. Als Schlußnummer brachte er eine neue Komposition, *Morceau romantique sur un motif de M. Jacob de Julin* (auch *Pièce romantique* genannt). Das Manuskript wurde um einen horrenden Preis versteigert, und Sibelius' beliebte Klavierfassung des Orchesterstückes wurde in ganz Finnland verkauft: die Einnahmen beider Verkäufe wurden dem Wohltätigkeitsfonds gestiftet.

8 Petits Morceaux pour piano op. 99 (1922)

Quatre de ces morceaux portent des titres français apparaissant déjà dans des opus antérieurs pour piano de Sibelius : *Esquisse*, *Souvenir*, *Impromptu* et *Couplet*. On peut même trouver des correspondances aux trois autres titres français : *Moment de Valse* — *Valse*, *Petite Marche* — *Petite Sérénade*, *Pièce humoristique* — *Pièce enfantine*.

Le compositeur semble dans plusieurs cas associer ces titres à une pièce pour piano, courte, élégante et transparente, presque toujours sans passages chromatiques et avec une expression émotionnelle contrôlée.

Le no 1, *Pièce humoristique*, est construit sur l'alternance de deux paires de phrases, l'une en rythme de mazurka, l'autre en rythme de trepak. Le morceau enjoué et attirant est divisé en deux sections principales. Les deux se terminent par une montée où la mazurka prend un caractère presque de valse. Un détail exquis est l'accord de Tristan dans la première mesure.

Dans le no 2, *Esquisse*, des tierces parallèles réparties entre les deux mains se pourchassent les unes les autres *leggero*, mezzo piano. Plusieurs passages aux harmonies rappelant un peu la cantilène des cordes dans le final de la première symphonie donnent à la fin une touche doucement nostalgique.

Le no 3, *Souvenir*, lent, mezzo voce, est une valse mélancolique rappelant Tchaïkovski. La mélodie au soprano a un écho dans la voix de baryton. Le dialogue se tisse et une montée s'esquisse. Après le point culminant à l'ut supérieur, une série descendante de motifs de soupirs en accords mène à la fin résignée.

Le no 4, *Impromptu*, est indiqué Quasi Marcia. Grâce à une agréable inspiration musicale, Sibelius compose une miniature en do majeur avec une partie intermédiaire inattendue en mi bémol majeur et une fin harmoniquement captivante qui fait penser aux Morceaux de fleurs op. 85.

Le no 5, *Couplet*, est en sol majeur et a quelque chose du charme de l'époque de Biedermeyer à la Schumann. Après des modulations dans les tonalités apparentées à la mineur et à mi mineur, la mélodie est répétée comme un clair souvenir.

Le no 6, *Animoso* — le seul titre non-français de l'opus — est une œuvre virtuose d'accords, qui déferle au même rythme que le thème principal du premier mouvement de la septième symphonie de van Beethoven.

Dans le no 7, *Moment de Valse*, le gracieux thème s'élève grâce à une présentation de plus en plus riche, culminant en magnificence sonore et en tourbillon de danse.

Le no 8, *Petite Marche*, annonce par intermittences certains traits thématiques de la septième symphonie. Le morceau pour piano et la septième symphonie commencent tous deux par un passage de gamme ascendante suivi, dans *Petite Marche*, d'un motif expressif répété. Un motif semblable se retrouve aussi dans la symphonie, par exemple dans la partie des premiers violons à la page 7 de la partition. Même si *Petite Marche* est un petit morceau si l'on ne considère que le format extérieur, il comprend de la dynamique musicale. Aussi, le fait que Sibelius élève cette miniature sur un puissant fondement d'octaves dans la basse profonde, indique la septième symphonie et la pensée symphonique en général.

Cinq Pièces romantiques op. 101 (1923)

Le no 1, *Romance*, en do majeur — les titres de l'opus sont tous français — nous ramène en arrière à la romance bien connue en ré bémol majeur op. 24 no 9. Le thème principal de la composition op. 101 présente certaines ressemblances avec la romance op. 24 quant à l'atmosphère et à la ligne mélodique, en tant que Sibelius, maintenant à l'âge mûr, se rappelle de son idole de jeunesse, Tchaïkovski.

Mais contrairement à la romance en ré bémol majeur, l'harmonie est riche en modulations surprenantes, par exemple lorsque le thème principal reçoit une nouvelle couleur grâce au passage de do majeur à mi bémol majeur. Après un plongeon dans le sombre la bémol mineur, le même thème revient dans une brillante reprise dans la tonalité principale.

Le no 2, *Chant du Soir*, commence par une série d'accords — même pour Sibelius — exceptionnellement sensible et finement ciselée, qui trahit qu'il était, à ce moment, occupé à travailler à la sixième symphonie. La suite sonne comme une improvisation de laquelle le thème principal se cristallise.

Le no 3, *Scène lyrique*, témoigne d'une autre tendance qui est actuelle dans la sixième symphonie, c'est-à-dire l'intérêt pour la virtuosité — lors de l'élaboration de la symphonie, il avait songé à en faire un Concerto lirico pour violon. La pièce pour piano commence comme une improvisation aux traits de cadence. Cette introduction est suivie d'une musique de ballet en rythme stricht, vivace. La facture rappelle le plus virtuose des quatre humoresques pour violon et orchestre, op. 87 no 2, en ré majeur.

Même le no 4, *Humoresque*, provient des pièces virtuoses pour violon de Sibelius, dans ce cas de la célèbre mazurka op. 81 no 1. Surtout dans la section secondaire, on croirait entendre des trilles et des doubles cordes au violon. Le doux trio, en mi majeur, contraste avec beaucoup d'effet avec le ré bémol majeur de la section principale.

Le no 5, *Scène romantique*, en ré majeur, est peut-être le morceau le plus achevé de l'opus. L'introduction en si mineur repose sur le point d'orgue ré, ce qui résulte en accords répétés de sixte, le symbole d'une certaine langueur, mélancoliquement présente dans la production de Sibelius depuis la première symphonie — on pourrait parler de l'accord sibélien de sixte mineure souvent précédé d'un accord incomplet de neuvième de dominante. Le thème principal en ré majeur est habilement tissé dans les arpegges de l'accompagnement. Parfois les voix de soprano et de ténor sonnent à tour de rôle dans la scène romantique, parfois en doux passages de tierces — jusqu'à ce que le couple se sépare avec une révérence. « O nuits bleues du parc de notre jeunesse » — ainsi commence un poème de Bertel Gripenberg, mis en musique quelques années plus tard par Sibelius.

Cinq impressions caractéristiques op. 103 (1924)

Le no 1, *L'église du village*, est un des morceaux pour piano les plus importants. Avec ses accords larges en mouvement parallèle, la facture est organistique. Le thème principal, en do majeur, se meut dans une phrase d'abord descendante, ensuite ascendante en style palestinien libre exception faite de l'harmonie modulante plus loin. La mélodie revient au thème principal à Andante festivo, composé originellement pour quatorz à cordes en 1922 et ensuite orchestré pour orchestre à cordes avec timbales

ad libitum. L'église du village culmine dans une cadence originale aux accords arpeggiés en partie diatoniques, en partie bâtis sur des formations de tons entiers. Des tons à part fortement joués percent ce grondement dissonant comme un son de cloche fascinant. Dans les mesures finales, la tonique du tourne autour des tons voisins et si, un même motif existe aux passages concluants également dans la septième symphonie. La même structure motivique se présente aussi dans la septième symphonie, avec un effet que Cecil Gray, un premier biographe de Sibelius, justifia de quod erat demonstrandum, ce qui devait être justifié.

Le no 2, *Le violoneux*, reste dans un style de polka libre — la polka est, comme on le sait, la variante finlandaise occidentale de la polonaise, fréquente surtout en Bothnie orientale. La mélodie de polka de Sibelius est légèrement pastichée avec des « fausses » notes voulues qui, dans certains cas, donnent une couleur modale à la gamme majeure-mineure. Et ne transcrit-il pas habilement des tours de main violonistiques — tons soutenus, doubles cordes, supposés pizzicati — au piano.

Le no 3, *Le rameur*, pourrait facilement être présenté comme musique à programme. L'auditeur fait l'expérience du clapotis de l'eau, du rythme des coups de rames, du temps d'arrêt sur les rames. Mais on est soudain dérouteré par les modulations atmosphériques et les montées qui paraissent entièrement psychologiques, l'atmosphère soudainement menaçante en do mineur. Vers la fin, le déplacement d'un petit motif de rame à l'octave supérieure donne une nouvelle perspective marine. Le rameur et son embarcation disparaissent-ils derrière l'horizon ?

Le no 4, *La tempête*, pourrait pressager la terrifiante musique d'orage que Sibelius devait composer sur *La Tempête* de Shakespeare. Le pianiste joue avec les deux mains en alternance des passages d'accords profonds dans la basse ou lance des éclairs dans l'aigu. « L'enfer est vide et tous les diables sont lâchés. »

No 5, *In Mournful Mood* (En deuil). Sur un ostinato s'avance — oui, quoi ? Est-ce une suite de pensées moroses ou la révolte d'une âme humaine qui est brisée par les dissonances des accords et l'inexorabilité du rythme ?

Cinq esquisses op. 114 (1929)

Dans cet opus, tout comme déjà dans la sixième et la septième symphonie, le développement de Sibelius tend vers un langage tonal de plus en plus abstrait. Les impromptus et les romances, les valse et les sérénades, les images d'arbres et les morceaux de fleurs sont loins.

Le no 1 de l'opus s'appelle tout simplement *Paysage*. Il pourrait être inspiré du dialogue le plus secret du compositeur avec la nature — « Les arbres parlent » — et de sa pénétration dans les phénomènes les plus subtils de la nature. Il est seul, en tête-à-tête avec la nature. Il dessine les contours thématiques avec une indicible tendresse. La thématique n'associe aucunement à des passions humaines ou à des scènes dramatiques. Son calme classique n'est par contre en rien le dépourvu de tensions, mais elles sont purement musicales. La pensée va plutôt, dans ce contexte, vers le dernier quatuor à cordes de van Beethoven. *Paysage* pourrait être un hymne à la divinité omniprésente.

Le no 2, *Hiver*, commence comme une chanson enfantine enjouée, avec du frimas sur des boucles blondes et des joues gélées, Allegretto, en la majeur, avec l'accord final en la mineur. Vient ensuite, tranquillo, une variante cont-

rastante avec tout ce que Sibelius possède de mystique naturelle et d'obscur passion. La tonalité de la mineur est teintée d'une sixte dorienne, fa dièse, mais aussi d'une sensible. Suit la chanson du début en tempo ralenti, alternant entre le majeur et le mineur et la pièce se termine avec la deuxième section qui monte grâce à des triollets. Les mesures finales offrent un peu de l'ambivalence tonale de l'Apollia op. 112.

Le no 3, *Le lac de forêt*, est un des rares morceaux de la littérature pour piano à être bâti sur la gamme modale locrienne (hypéroéolienne d'après Glareanus), une octave de si à si, seulement sur les touches blanches du piano. Dans cette gamme, les premier et cinquième degrés n'ont pas la fonction de piliers comme dans la plupart des autres gammes, qu'elles soient modales, majeures ou mineures. En assignant au troisième degré, ré, et au septième, la, d'importantes fonctions, Sibelius stabilise, en quelques mesures, l'image tonale sans pour autant anéantir l'impression de coulant et d'indécis dans la gamme locrienne. On remarque une montée aboutissant à un passage brillant, fortissimo. Est-ce un coup de vent soudain qui ondule la surface du lac de forêt ? Mais lorsqu'il est passé, le lac dort tout aussi énigmatique qu'avant.

No 4, *Chanson de forêt*. Une figuration d'accords disjoints avec des tritons, avec si en fait comme point d'orgue grâce à l'usage nécessaire de la pédale, court à travers presque tout le morceau. Un chant secret à deux voix est entendu à la main gauche, comprenant lui aussi plusieurs formations de tritons. Dans la partie centrale, on croirait entendre une réminiscence d'une vieille mélodie runique. Tout le morceau témoigne de la fascination de Sibelius pour Bela Bartok, un des deux compositeurs contemporains qu'il avait dit, lors d'une entrevue, placer le plus haut. L'autre était Dimitri Chostakovitch.

Le cavalier (1900), sans numéro d'opus.

Sibelius composa une marche militaire. Le cavalier, pour le journal comique « Fyren » (Le gaillard). Le morceau pour piano évoque toute l'étendue de l'orchestre militaire, du tuba basse au piccolo.

Morceau romantique sur un motif de M. Jacob de Julin (1929). Le morceau figure aussi sous le nom de Pièce romantique. Sans numéro d'opus.

En mars 1925 eut lieu une fête de bienfaisance à Helsinki en faveur de la société pour la protection de l'enfant du général Mannerheim, dont le but était de construire un hôpital moderne pour enfants. Parmi les mécènes se trouvait un des amis de Sibelius, l'industriel Jakob von Julin qui était un proche parent de Mannerheim et qui, du reste, avait bien connu le compositeur au piano pendant ses moments de loisir. Lors de la fête, Sibelius dirigea quelques-unes de ses propres compositions avec l'Orchestre Municipal d'Helsinki. Comme numéro final, il présenta une nouvelle composition, Morceau romantique sur un motif de M. Jacob de Julin (aussi appelée Pièce romantique). Le manuscrit fut vendu aux enchères pour un prix vertigineux.

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: 1984-05-24/25, Studio BIS, Djursholm, Sweden

Recording Engineer & Editing: Robert von Bahr

Sony PCM-F1 Digital Recording Equipment, 4 Neumann U89 Microphones

SAM82 Mixer

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

© & © 1984 & 1987, BIS Records AB