



Eduard Tubin
THE COMPLETE PIANO MUSIC



VARDO RUMESSEN, piano

EDUARD TUBIN (1905–82)

The Complete Piano Music

VARDO RUMESSEN *piano*

TT: 180'10

Music publishers:

Ballade on a Theme by Mart Saar; Sonatina; 4 Folk Songs from my Country: Körlings Förlag, Stockholm

All other works: AB Nordiska Musikförlaget / Edition Wilhelm Hansen Stockholm

	SIX PRELUDES	9'26
1	Prelude in B flat minor* (1927/28). <i>Con calma, espressivo</i>	2'03
2	Prelude in F minor (1927/28). <i>Moderato, con espressione</i>	2'16
3	Prelude in F minor* (1934). <i>Lento espressivo</i>	1'26
4	Prelude in C major* (1934), 'Eesti motiivil' ('Estonian tune'). <i>Andante sostenuto</i>	1'53
5	Prelude in D major (1934). <i>Allegretto, con anima</i>	0'56
6	Prelude in E minor (1935). <i>Marciale sostenuto</i>	0'28
	SONATA NO. 1 (1928)	32'20
7	I. Sonata-allegro. <i>Moderato, con espressione</i>	14'08
8	II. Scherzo. <i>Presto</i>	8'53
9	III. <i>Andante mesto, con passione</i>	8'50
10	HÄLLILAUL (LULLABY) (1925). <i>Sonore, lento</i>	2'53
11	ALBUMILEHT (ALBUM LEAF) (1926). <i>Allegretto, non troppo</i>	3'42
	3 LASTEPALA (THREE PIECES FOR CHILDREN) (1935)	2'17
12	Vastlasõit (A Sleighing Song). <i>Allegretto</i>	0'31
13	Nuku tants (Doll's Dance). <i>Moderato</i>	0'44
14	Liblika lend (The Flight of a Butterfly). <i>Andantino</i>	0'55
15	A LITTLE MARCH for Rana (1978)	3'55
	3 EESTI RAHVATANTSU (THREE ESTONIAN FOLK DANCES) (1978)	5'13
16	Introduktsioon: Sabatants (Train Dance). <i>Pesante</i>	2'12
17	Hiiu valss (Waltz from Hiiu). <i>Vivace</i>	1'03
18	Saaremaa labajalg (Saaremaa Flat Foot). <i>Moderato ma poco sostenuto</i>	1'53
19	PRELUDE (NO. 1) (1949). <i>Andante mesto</i>	1'26

*later included in Ten Preludes (1976)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | VARIATSIOONID EESTI RAHVAVIISILE (1945, rev. 1981)
(VARIATIONS ON AN ESTONIAN FOLK TUNE) | 11'54 |
| 2 | BALLAAD M. SAARE TEEMALE (1945)
(BALLADE ON A THEME BY MART SAAR) | 10'12 |
| | 4 RAHVAVIISI MINU KODUMAALT (1947)
(FOUR FOLK SONGS FROM MY COUNTRY) | 15'06 |
| 3 | Valss variatsioonidega (Waltz with Variations). <i>Moderato con moto</i> | 2'35 |
| 4 | Viljategemise laul (Sower's Song). <i>Rubato, non sostenuto</i> | 4'15 |
| 5 | Kandle Polka (Kantele Polka). <i>Allegretto, ma molto rubato e con inspiratione</i> | 3'21 |
| 6 | Tants targa reheall (Thresher's Dance). <i>Andante poco maestoso</i> | 4'41 |
| | SONATINA IN D MINOR (1942) | 23'07 |
| 7 | I. <i>Allegro moderato, ma un poco agitato</i> | 6'15 |
| 8 | II. <i>Andante sostenuto, quasi largo</i> | 8'54 |
| 9 | III. <i>Presto</i> | 7'42 |

SEVEN PRELUDES (1976)

14'34

[Nos 4–10 of Ten Preludes; see also Disc 1]

- | | | |
|---|--------------------------------|------|
| 1 | 4. <i>Moderato sostenuto</i> | 2'52 |
| 2 | 5. <i>Allegro moderato</i> | 1'53 |
| 3 | 6. <i>Allegro molto vivace</i> | 1'13 |
| 4 | 7. <i>Lento moderato</i> | 2'31 |
| 5 | 8. Estonian Tune | 1'59 |
| 6 | 9. <i>Valse molto lente</i> | 1'35 |
| 7 | 10. Chaconne | 2'06 |

SÜIT EESTI KARJASEVIISIDEST (1959)

13'56

(SUITE ON ESTONIAN SHEPHERD MELODIES)

- | | | |
|----|--|------|
| 8 | 1. Karjase häällilaul (Shepherd's Lullaby). <i>Allegro</i> | 2'04 |
| 9 | 2. Kari metsa! (Herd, move on!). <i>Allegro con vivo</i> | 1'45 |
| 10 | 3. Vihmalaul (Song of Rain). <i>Allegro</i> | 1'46 |
| 11 | 4. Helletused (Yodelings). <i>Allegretto</i> | 2'56 |
| 12 | 5. Söö kari! (Graze, Herd!). <i>Allegretto</i> | 1'37 |
| 13 | 6. Kari koju! (Herd flocking home). <i>Allegro con marcia</i> | 1'37 |
| 14 | 7. Karjase õhtulaul (Shepherd's Evening Song). <i>Andante semplice</i> | 2'40 |

SONATA NO. 2, 'NORTHERN LIGHTS' (1950)

25'08

- | | | |
|----|--|-------|
| 15 | I. <i>Rubato e agitato</i> | 10'35 |
| 16 | II. Variations over Laplandian Tunes. <i>Andante</i> | 7'59 |
| 17 | III. <i>Allegro</i> | 6'17 |

EDUARD TUBIN'S PIANO MUSIC

Vardo Rumessen

As a composer Eduard Tubin (1905–82) gave much attention to writing symphonic works, of which the most outstanding are his ten symphonies. In these works he has been able to express himself most fully and with the greatest versatility. Thus, his whole œuvre demonstrates that he can be regarded first and foremost as a symphonist. His symphonies depict a realm so perfect and unique that it seems as if each of them is based on a new apprehension of the world. They reflect, each in its own way, his understanding of life and people, his love for his homeland and his nation. At the same time they are closely connected with the history of the Estonian people and their struggle for liberty and independence. Although we stress the absolute musical quality of Tubin's work, we cannot deny that there is a direct relationship between his work and his homeland and nation. This is discernible not only in works such as the Second and Fifth Symphonies or in his *Ballade on a Theme by Mart Saar*, but also in the general orientation and character of Tubin's œuvre, where the nationalism of his thinking in its widest sense is most pronounced. It should be stressed that each successive symphony proves to be a new stage in the composer's work, mirroring a modification of style and a different artistic and figurative world. Symphonic thinking becomes an organic means of expression and is apparent in his other works as well. Thus in Tubin's piano music we find the techniques of symphonic development and an attempt to build up a dramaturgical unity in which the piano texture very often acquires a multilayered and monumental 'orchestral' splendour. But at the same time his piano works should be treated as independent and complete compositions with their highly distinctive, rich and colourful musical language. One is also attracted by skilful instrumentation that presents a challenge for the pianist, requiring a great deal of virtuosity in interpreting the musical content (here we should also mention the significance of piano parts in Tubin's chamber music – in his violin pieces and solo

songs). The first outstanding performer of Tubin's piano pieces was a fellow student from Heino Eller's class, the pianist Olav Roots, who performed most of Tubin's piano works and was also the first to conduct his early symphonic works.

However, the most important thing is that in these works Tubin shows a profound musical perception, which together with a clear and logical structure leaves a concrete visual image (e.g. in the archaic *Ballade on a Theme by Mart Saar* or in the succinct yet gigantic Sonata No. 2) generalizing the composer's attitudes and his world view, which reflect his subjective inner world, until they are raised to the objective level of universal human concepts.

Although piano works do not occupy a central position in Tubin's greatly varied work, it is interesting to know that his first works were written for the piano. These are *Lullaby* (dedicated to 'my beloved friend Ruudi, to be played before sleep', dated Tartu, 19th December 1925) and *Album Leaf* (dedicated 'To my dear Ruudi for meditation', dated Tartu, 10th January 1926). The original manuscripts of these pieces are in the Tallinn Theatre and Music Museum. Ruudi is Rudolf Keiss, Tubin's teenage friend, music lover and later music editor of the State Fiction and Art Publishers. *Lullaby* is quite a remarkable piece with its pleasant emotional atmosphere which, although reminiscent of Ravel's musical idiom, points to the young composer's striving for a more concentrated and elaborate emotional expressiveness. This was the work of a second-year student in Heino Eller's composition class (Tubin was admitted to the Tartu Music College at the age of 19 and studied composition with Eller from 1924 to 1931), but it is notable for its technical ability to express a musical idea originating in a particular emotion, not lacking cognitive and artistic values (1).

Although the second of these early pieces, *Album Leaf*, does not match the expressiveness of the first, we have to emphasize that Tubin's student works had already shown him to be a talented and promising creative personality. It is amazing to think that his first compositions from 1926 and 1927 (the two preludes, the solo songs *Your Gentle Hand*, *In the Skies*, *Dreng's Song on a Glacier*, the choral piece *A Shepherd's*

Song) were able to compete with the best works by several contemporary Estonian composers.

The most remarkable of the early piano pieces by Tubin are his **Preludes** with their suppleness and flexibility. The first two of them were written when Tubin was a student in Heino Eller's class between 1927 and 1928. The original manuscripts, which were left undated by the composer, are in the Theatre and Music Museum in Tallinn. The composer orally affirmed that they were composed in 1927. When he obtained the copies of his earlier preludes from Estonia in 1975, he decided to use them in the collection *Ten Preludes*, completed in 1976. There, the Prelude in B flat minor is dated 1928. Although we can find some external influence from earlier composers such as Scriabin, Debussy and Eller, Tubin's preludes are essentially mature although they reveal the unusually charming and romantic emotional world of a youth. Their melodic fluency and varied and soft harmonic substratum, with its seemingly independent colour in gentle and pastel tones, is related to French impressionism. The first of them, in B flat minor, is particularly attractive, owing to the clarity and integrity of its formal structure in which we can find features in common with some of Heino Eller's preludes. Both in Eller's and in Tubin's preludes we can observe an analogous principle – the musical structure centres closely around an eruptive culmination, preceded by a relatively short introduction. Where the culmination ends, there is a small pause, and then a return to the original mood. Thus the prelude forms an arch. Compare Tubin's preludes in B flat minor, F minor, the *Two Preludes* (1934) and Eller's *Preludes Nos 1 and 2* (*Notebook 2*, 1920), *Prelude in E flat minor* (1929), for example. It is interesting to note that several years later Tubin recalled the artistic impact of Eller's *A minor Prelude*: 'Such a powerful breathtaking gust of wind blows unexpectedly through this small 20-bar prelude. Just one outburst, but it is so forceful that after a plaintive ending it will live on somewhere inside you and is likely to remain there. At least it has remained inside me up to now' (Tubin, 'A letter from a student', *Heino Eller – a verbal and pictorial Account* [Tallinn, 1967], p. 20). The *Prelude in B flat*

minor features a reprise where the independent contrapuntal upper voice together with imitational melodies in the tenor create a sense of tonal broadness, which is a good example of the multilinear harmonic structure of Tubin's earlier works (2).

In 1976 Tubin used the Prelude in B flat minor in the collection Ten Preludes whereas the other piece, in F minor, was left out. Obviously he was not wholly satisfied with this early work; besides, there is a kind of figurative similarity to the previous one. In comparison, the Prelude in F minor sounds more improvisational and free as the musical texture is interwoven with more imitational submelodies. As a formal surprise the real culmination – *Largamente* – presented *pianissimo*, occurs after a rise of minor significance, *fortissimo* (3).

The next two preludes, written in 1934, are a major step towards the independence of musical material. By this time the composer had already completed his First Symphony and when we compare these preludes with his earlier works, they seem to be composed by a more independent, mature master. The original manuscript of the first of these, dated 9th July 1934 and dedicated 'To my beloved friend Rudolf Keiss' is in the Theatre and Music Museum. Later it was partly revised by the composer. The whereabouts of the manuscript of the other prelude are unknown. These two preludes were published by the Music Fund of the Estonian Fine Arts Foundation (MFEFAF) in 1936 (No. 69). The composer said he planned to print three preludes but the last one – *Marciale sostenuto* – was left out because of lack of space. In 1976 Tubin used the first two in his collection Ten Preludes. The rhythmic variety and the use of a folk tune in the second prelude (for the first time in an Estonian piano prelude) are quite remarkable. No key signatures are indicated and there is much modulation in these preludes, especially in the first one, where through several successive chromatic scales F minor is finally established as the central one. The tonal basis of the second prelude is C major although the folk tune itself sounds in the Mixolydian mode. Formally, the prelude is made up of variations on a theme of an Estonian folk tune of narrow range (4).

In the 1930s Tubin composed two more preludes for the piano. The first one, in D major, was written in 1934. This piece is quite different from the previous one with its supple, dance-like character and sunny tone. Considering its technical simplicity, it is probably meant for children. The manuscript is not preserved, but the piece was printed in Laja's *A Piano-player's Manual* in 1937. The second is entitled *A Moment* in the manuscript. This manuscript bears the dedication 'To my dear boon companion R. Keiss', and is dated 26th May 1935, Tartu; it is preserved in the Tallinn Theatre and Music Museum. The composer said that he had intended to integrate it with two other preludes, completed in 1934, into a cycle, but this was not published. It is interesting to note that Tubin regarded it as one of his most successful pieces. Later the composer regretted that in 1976 he did not know where the piece was, believing it to be lost; otherwise he would have used it in his collection of Ten Preludes. There is no doubt that formally it is one of the most laconic and condensed of his shorter pieces. Although there is a dedication to Keiss in the manuscript, the composer said that it was written on the departure of Olav Roots from Tartu. This accounts for the mood of the piece, which expresses protest. With its march-like development and angular character, this mood becomes more powerful bar by bar (5).

One more prelude has been preserved among Tubin's hand-written drafts. Dated 1949, it is written in pencil and is unfortunately incomplete, but it is numbered (as 'No. 1'), suggesting that Tubin was planning to write more such works.

Tubin also wrote other compositions for children in addition to the D major Prelude. *A Sleighting Song* and *Doll's Dance* are easy and short didactic pieces for beginners, while in *The Flight of a Butterfly* one can observe gentle and transparent tones that seem to echo Tubin's youthful pieces. The first two appeared in Päts' *A Piano Player's Manual*, Books 2 and 3, 1935/36. The original manuscripts of all three are in the Theatre and Music Museum.

In 1978 Tubin wrote a cycle of variations entitled *A Little March* for the seventh birthday of his granddaughter Rana. It is a purely didactic piece.

A work in its own right is the **Sonata No. 1** which was written while Tubin was a pupil in Heino Eller's composition class in 1928. This is Tubin's first large-scale work. The sonata was originally in four movements, of which unfortunately only three have been preserved. The composer said that the manuscript of the finale had been completed in pencil but remained at the village of Nõo when he left in 1930. Later he regarded the sonata's formally rather extensive first movement as an independent work, designating it *Sonata-allegro* (he sold it as a separate piece to the Music Fund [MFEFAF] on 23rd December 1936). The original manuscript of the *Sonata-allegro* is in the Tallinn Theatre and Music Museum. Its first performance was given in the hall of the Bürgermusse in Tartu on 14th November 1928 by Olav Roots.

The composer's unrestrained creative aspiration, his extremely passionate and emotional expressiveness break out in a Scriabin-like ecstatic culmination (6). Here we perceive Tubin first and foremost as a great romantic. Although it is not perhaps characteristic of him, it testifies to his extremely rich and varied creative nature, alluding to the influences of his early years and the principles according to which his individual style developed.

This early work is pianistic and varied in its texture; as a result, it sounds captivating in spite of some formal diffuseness and excess. At the end of the *Sonata-allegro* the increasing sounds in the coda are based on a pedal point in E major, which, in particular, seems to stress the independence and completeness of the section. Thus it remains loosely connected with the rest of the sonata. The second movement – a scherzo in E flat minor – (the original manuscripts of this and the third movements are in the personal archives of the Estonian musicologist Karl Leichter) is the most compact and united. It is also more mature; one would think it belonged to the next period of Tubin's work. There is no excessiveness, the musical development is organic and moves in a clear line, making up a three-part composition. The principal theme is accompanied by an ostinato, which becomes one of the features typical of the later Tubin (7).

The lyrical trio of the central section contrasts with a technically more complicated and active ‘A’ section. The theme is repeated three times in variation and metamorphosis. Gradually expanding, it develops into a passionate culmination (8).

The third movement – *Andante mesto, con passione* – is composed in ternary form. The composer’s orchestral thinking is clearly revealed here; expressive means typical of string instruments are discernible in the texture. The first theme is tonally variable – which, together with the linear movement of the other voices, forms a rich melodic pattern (9). The second theme (*poco agitato*) is as variable as the first one, adding improvisational variety with its sequential chains. In the central section, which in its turn is in ternary form (ABA1), two themes occur as well. As they develop and expand, they build up a rich and complicated melodic texture. The texture may appear a little overdone. But it shows, nevertheless, the richness of the composer’s fantasy and his romantically emotional inner world. In a Wagner-like, tense and seemingly never-ending development, the transformed first theme culminates in a profusion of passionate emotions, which at the same time marks the beginning of the recapitulation (10). It is only in the coda – *Largamente tranquillo* – that the chief key of C major asserts itself. Considering the relative independence and length of the preserved movements, it would be reasonable to perform them as separate pieces.

The next large-scale piano work was written as late as 1942, after Tubin had completed his First and Second Symphonies. This was the lengthy three-movement **Sonatina in D minor**. On the first-night programme it appeared under the title of ‘Sonata’; it was first performed by Olav Roots in the Vanemuine Concert Hall in Tartu on 14th December 1943. Later it was published under the more modest title of ‘Sonatina’ by Körlings Förlag in Stockholm in 1947. The emotional expressiveness that leads us to categorize Tubin’s early works as late-Romantic is replaced by an intellectual cognition which organizes and shapes the formal and conceptual structure of the piano works of his middle period. The works of this period are characterized by a far more personal style which, evolving from the inner logic of the musical

figures, eventually advances towards greater artistic generalizations. Moreover the expressive means typical of Romantic pianism recede and the textures become richer, still sonorous but now corresponding more to the composer's individual musical perception. In the *Sonatina* Tubin proves himself to be a master of a well-balanced formal structure where the musical idiom characteristic of his creative style is elaborated. In fact, this new quality had already appeared earlier, particularly in his Second Symphony on an historical subject. In the dramatic content of the *Sonatina* we observe the symphonic and orchestral richness of the thematic development. The *Sonatina* is of particular interest because the thematic material is based on a single theme. This appears in its purest form at the beginning of the first movement (11). The first theme of the second movement is derived from it (12), and a variation of the same theme is heard in the finale (13).

As to the presentation of themes and formal structure, the *Sonatina* is characterized by a classical clarity. The focal point of the work is the second movement – *Andante sostenuto, quasi largo* – which is characterized by an even and intense development of the musical material. Here we can once more observe the composer's symphonic leanings – building up longer passages that evolve from a particular initial element, very frequently using ostinato rhythmic patterns in the process. In the second movement this is shown by an even sequence of chords in crotchets, reminiscent of plodding. Musical figures resembling heavy treading can be found elsewhere in Tubin's output as well.

The finale is formally a sonata rondo where the principal theme with its vivacious movement in 6/8 time resembles an Italian tarantella. This rhythmic pattern is typical of many of Tubin's faster pieces. In the central part of the finale the composer returns to gloomy meditation, which seems to maintain the mood of the second movement (14). This passage is somewhat similar to the first theme in Chopin's Fantasy in F minor, which Tubin himself also admitted. But this figure, reminiscent of a funeral march, undoubtedly original in Tubin's interpretation, is obviously connected with

the composer's personal impressions and experiences in those hard times. 'We had witnessed a very dirty war,' he recalled in June 1981 in connection with the Sonatina. It is interesting to note that in the last movement the main themes of both the first movement and the finale appear simultaneously (15). At the end of the Sonatina this figure, which is derived from the initial theme and is developed symphonically, assumes a vital significance leading to a triumphant and virtuoso ending. Thanks to this thematic integrity, the piece (lasting about 25 minutes) forms a monolithic cycle which captivates the listener with its dramatic development and magnificence.

Chronologically the next piano work was written in Sweden and is a tribute to Mart Saar's work. This is called *Ballade on a Theme by Mart Saar*, in which Tubin has used a theme he remembered from Saar's choral song *Seven Moss-clad Tombs* (to a text from the epic *Kalevipoeg* [*The Son of Kalev*]). The work bears the date Neglinge, 8th March 1945, and it was published that year by Körlings Förlag in Stockholm. As Tubin himself explained, he was inspired by the respect and love he felt for Saar's work. In a conversation in November 1979 the composer recalled: 'I felt and I still feel such great respect for this man that I simply made use of this motif. The melody haunted me when I started to write this piano piece. And this song, initially composed for male choir, is so wonderful.' In fact Saar had used an authentic Estonian folk melody in this choral song (16, 17).

Tubin had been fascinated by the theme as it sounded in Saar's interpretation with its archaic gravity, where the chorale-like movement in long notes in the first part of the theme contrasts with a dance-like rhythmic pattern in the second part with the addition of a 'kaske' – a repetitive motif typical of Estonian folk songs (18).

The whole structure of the ballade is based on this theme and here the composer uses one of his favourite variation forms – a chaconne. Although the title *Ballade on a Theme by Mart Saar* is not very exact, we have to take into account that it was composed on the basis and under the influence of Saar's choral song, which justifies the retention of the original title. As an analogous example, Rachmaninov uses an

old Spanish sarabande in his *Variations on a Theme by Corelli*. Although not specified by Tubin, it seems that here – as in his Second Symphony – he has drawn on the past and the historical struggle of his nation, being influenced by the archaic-dramatic content of the *Kalevipoeg*. With its carefully wrought musical material and formal concentration, this is one of the most seminal of Tubin’s piano works: it impresses with its dramatic development, suggestive expressiveness and great abstraction, on a parallel with Sibelius’s *Finlandia*. The Ballade was one of the first works by Tubin which was instantly acclaimed by foreign critics. After the piece was performed in the Swedish Composers’ Association in 1946 by Olav Roots, the Swedish composer Moses Pergament praised it: ‘this is a striking composition, with characteristic musical content and a brilliant pianistic texture’.

In the next piano work, completed in the same year – *Variations on an Estonian Folk Tune* – Tubin also uses folk music. The original manuscript from the personal archive of Harri Kiisk in Stockholm and is dated Hammarby, 19th–23rd December 1945. After it had been performed by Olav Roots in 1946, the composer was not satisfied. He wrote to the present author on 21st November 1976: ‘[I] dare not make it public. Roots played it once and I wanted to take it up again and get rid of its flaws, but it stayed put and now, seen from a distance, nothing seems right.’ After a performance of the piece in Stockholm on 6th June 1981, the composer revised the whole work, considering the pianistic purpose, changing the piano texture and rhythmic patterns. As Tubin himself said, he wanted here to identify himself with the ancient bards, creating a melody based on the intonations of Estonian folk songs. In fact he used two genuine folk songs (19, 20), organically combined to form integrated thematic material, with a characteristic chorus ‘kaske’ at the end (21).

Compared with the previous work, the *Ballade on a Theme by Mart Saar*, the *Variations* seem more subjective, fascinating us with the poetic sound peculiar to folk music and a narrative presentation suggestive of a ballade. While in the Ballade we could observe some kinship to archaism, characteristic of Saar, in the Variations

lyricism and northern coolness attributable to Heino Eller are clearly discernible. Using the principle of free variation, which gradually becomes the hallmark of his work, Tubin derives new thematic elements from an initial theme, which in their turn advance the dramatic argument.

Attention should be drawn to an episode of rare quality, a motif derived from the main theme that acquires a new independent meaning, beginning *pianissimo* and achieving a symphonic culmination until we reach the metamorphosis of the first theme, *fortissimo* (22). A typical feature of Tubin's folk pieces is the generalization of the artistic and figurative world, implicit in folk music, and because of that it sounds like a paean to Estonian folklore.

In 1947 Tubin wrote a cycle of *Four Folk Songs from my Country*, published by Körlings Förlag in Stockholm in 1951. It consists of four pieces, each of which is based on an authentic folk tune. As Tubin uses free variation, it is perhaps not quite right to call them folk tune arrangements; a folk tune is the basis upon which the subsequent development builds. In each piece there is an evolution from the simpler to the more complicated. The first piece is a peasant *Waltz with Variations* in which the theme is first presented in an extremely simple setting (23). This is followed by a number of variations, which seem to stress peasant clumsiness and heaviness. The second is a primeval-sounding *Sower's Song* in which the folk song-inspired ritualism sounds like a magic incantation referring to the folk belief in the power of the sang to affect the crops. *Kantele Polka* sounds originally and provocatively; the composer took this melody from the Estonian folk musician Kandle Juss, who lived in Stockholm. In this part the composer tried to imitate the Estonian zither. In the last section Tubin made use of a popular folk tune, *A Thresher's Song*. This melody had fascinated him for a long time; he described it as 'a promising folk tune, which may have a universal use. Titled as *Thresher's Dance*, it resembles a ritual (in international editions the composer had called it 'A Ritual Dance') with its primitive sound and ecstatic expressiveness. Thanks to the principle of variational development, in the course of

which the melodic structure gradually expands until in the last variation it encompasses the entire keyboard, it acquires an orchestral richness of sound, as the culmination of the whole cycle (24).

The **Sonata No. 2, ‘Northern Lights’**, marked a turning point in Tubin’s work. The composer characterized his work as follows: ‘It taught me a lesson for life. I learned to concentrate on the essentials and leave out everything else, all that was unnecessary, superfluous, repetitive; each note had to find its right place.’ While composing the Sonata, he was strongly inspired by the Aurora borealis display in Stockholm in the autumn of 1949. ‘The whole sky was in motion. Everything around me flashed and whirled, all of nature,’ the composer related. The Sonata was completed after nine months of intense work (the manuscript is dated Stockholm, February–October 1950) and it opens with a shimmering melodic statement in free rhythm which reflects the play of the northern lights. Against this background the principal theme emerges (25).

The ‘theme of northern lights’ is an essential constructive element in all the movements of the sonata. Its transformations together with the thematic material are important factors in the dramaturgy of the work. ‘This figure tormented me in those days. I put it into two sonatas, but could not get rid of it, something always remained. Then I used it in my Sixth Symphony – and was free from it’, the composer explained. This theme appears for the first time in the Violin Sonata No. 2 (1949); it is extensively developed in the Piano Sonata No. 2 and appears once more, conspicuously, in the Sixth Symphony (1954). Later it occurs again in the solo song *A Vision* (1959). Obviously the ‘theme of northern lights’ had assumed a deeper meaning for the composer, symbolizing a devilish game, which produces chaos by upsetting and destroying everything. It is interesting to note that we can encounter this kind of musical image much earlier in his works, at a place where it is literally associated with evil forces. One thinks of the ballet *Kratt (The Goblin)* where it is heard for the first time when the Goblin approaches the farmer with his loot (26). In the sonata,

the main themes of the first movement and the finale (both start with an ascending fourth) contain some inner resistance. The conflict arising from this forms the axis of the dramatic structure of the sonata. In the abstract, it demonstrates the composer's belief and conviction in moral rebirth in the shattered post-war world. This results in an extremely tense and condensed structure, which impresses us with its magic power, with its struggles for life values, with its 'to be or not to be' dilemma.

In the first movement we can observe the variational development of the principal theme; the principal theme together with the 'shimmer theme' is repeated each time in a modified form and appears without the latter for the fifth time at the climax – *poco largamente agitato e con passione* – which is at the same time the beginning of the recapitulation. The composer has said that the ecstatic presentation of the principal theme was written under the influence of Scriabin, whose work he had studied thoroughly (27). As the struggle between these two contrasting figures forms the axis of the first movement, the subsidiary theme is practically missing. Herbert Connor ('Eduard Tubin – est, svensk, kosmopolit', *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, Stockholm 1978) treats this passage – *tranquillamente, con improvisatione* – as the second theme which, however, proves to be the beginning of the development. He also speaks about a reminiscence of the second theme at the end of the first movement which, in fact, is the end of the principal theme. Instead, a descending motif in the bass acquires a vital significance, completing the first movement; it would be formally the theme of the final section.

The second movement consists of variations on two Lapland tunes. Tubin's resort to folklore from Lapland may seem unexpected at first. However, there may exist a connection between this and the experience of having witnessed the Aurora borealis, which urged the composer to turn to authentic folk music. In the epic *Kalevipoeg* (Canto XVI) the Aurora borealis is related to a mystical idea of a place where the earth and the sky merge, in search of which the son of Kalev reached the coast of Lapland where he met the Lapp wizard Varrak who was to show him the way to the

end of the world. Apparently, in consideration of this, Tubin became attracted by Lapp tunes, which he found in Karl Tirén's collection ('Die lappische Volksmusik', *Acta Lapponica III*, Stockholm 1942).

The first tune, which 'is scanned in an imposing way', is characterized as follows: 'This is a luring song of sylvan goddesses whose suggestive influence is enhanced by the matching surroundings, by wilderness with its illusions and potential for hallucination, which the folk fantasy has converted into mystical spirits... Old unmarried men especially want to listen... because it evokes a hidden, but passionate yearning...' (Karl Tirén) (28). The second tune is a Lapp yoik. This is a love song performed by three Lapp maidens (29). Tubin has combined these two rather different melodies into an integrated whole that forms the basis of variations in three large groups (30). In the second section the 'theme of northern lights' also appears, sounding quietly and mysteriously together with the melody of the Lapp love song as a distant remembrance (31). This is followed by an extensive cadenza reminiscent of the fantastic shimmer of the northern lights before the final section; in the extremely condensed musical atmosphere of the second section it leaves a chaotic impression. In the last passage the chords in the left hand resemble ringing bells, which in Lapp folklore are connected with a certain type of yoik, but also remind us of the traditional 'kaske' motif often repeated in Estonian folk music. Most impressive is the second variation, reminiscent of a funeral march with its heavy tread, where the horn-like chords in the right hand are accompanied by magical bass lines (32). 'These are Lapp drums', the composer once remarked. Here it should be noted that although the authentic rhythms of Lapp shaman drums have not been recorded (Lapp drums had become extinct by the 17th century), Tubin has tried to reconstruct them by resorting to the rhythms of Lapp folk music. The rhythmic figures imitating Lapp drums acquire a special significance in the finale.

The finale starts with the sound of drums reminiscent of shaman ritual and develops into a symphonic drama. Two contrasting themes – the first descending, the

second ascending – are of essential importance (33, 34). These themes, developed and transformed together with the ostinato rhythm of Lapp drums, make up the axis of the finale. Like the first movement, the finale is formally based on a sonata *allegro* scheme although it has been used very freely. The development is replaced by a magic dance episode and the recapitulation starts after a short and meditative recitative with a telling ascent of the main theme, in the course of which the main theme appears in canon as well. Connor regards this as a development, placing the beginning of the recapitulation at the point where the principal theme appears in octaves in the right hand. A very typical feature of Tubin is the growth of the principal theme to the accompaniment of ostinato rhythmic figures while the expansion of the piano results in an unusually intense and genuine symphonic development. It is difficult to find a comparison with any other piece by a 20th century composer, except perhaps Rachmaninov's Piano Concerto No. 3, namely the cadenza of the first movement in its original version, where the motivic development derived from the principal theme advances with the metamorphosis of the main theme, culminating in D major. When the principal theme culminates, the second theme in the bass launches into a 'life or death struggle' which, with its wild character, leads to the culmination of the whole sonata. A psychologically striking effect is achieved by the unexpected emergence of the 'theme of northern lights', which seems to smash everything with its aggression (35). But no, now it is smashed itself – flung into the abyss of non existence together with a chromatically descending motif derived from the second theme. As though from the ashes, the motifs of the basic theme rise again in the coda, which bursts out like a flame, gradually conquering more realms of sonority. The end of the piece, which sounds like a mighty protest, demonstrates ecstatic intoxication with inner resistance, confirming our conviction in 'truth and righteousness'.

Tubin's Piano Sonata No. 2, with its magnificent symphonic development and conceptual richness, is undoubtedly one of the masterpieces of twentieth-century piano music and the foremost work of Estonian piano music. The Estonian music-

logist Harry Olt also points out the importance of the piece in his book *Modern Estonian Composers* (1972): ‘Tubin’s sonata for the piano ranks among the best that have been written in our time’ (p. 8). This outstanding composition was published as late as 1987 by Nordiska Musikförlaget/Wilhelm Hansen. During the composer’s lifetime the sonata was performed by only a few pianists. The première took place in Stockholm in March 1951; the pianist was Olav Roots.

The *Suite on Estonian Shepherd Melodies* which followed the sonata is a simple and chamber-like work by comparison with its gigantic predecessors. The suite was written in 1959 and has seven movements. It was published by the Ludwig Juht Estonian Music Fund in New York in 1960. The movements are: 1. *Shepherd’s Lullaby*; 2. *Herd, move on!*; 3. *Song of Rain*; 4. *Yodelings*; 5. *Graze, Herd!*; 6. *Herd flocking home*; 7. *Shepherd’s Evening Song*. Originally the composer planned a nine-movement suite. As the titles suggest, the melodies are of only one type: Estonian Runic songs. Although the suite is designed as a complete cycle, each movement can be regarded as a separate entity. When deciding the order of movements, Tubin relied on the titles, which summarize the content of these folk songs and depict the daily life of a shepherd. Therefore the general impression left by the suite is extremely complete and convincing. In these wonderful folk tune arrangements the composer has demonstrated his capacity to enter into the melodic spirit of folk songs and to sympathize with the inner world of a simple shepherd.

Obviously the composer put some of his own childhood experiences into the work, which gives the whole cycle an intimate and affectionate undertone. The fact that he used old folk tunes in their authentic form, without changing anything, is especially noteworthy. It would be more accurate to call them arrangements. Already the first movement, *Shepherd’s Lullaby*, shows how precisely Tubin followed the folk tunes. The composer has used two Setu (South-East Estonian) melodies from Herbert Tampere’s anthology *Eesti rahvalaule viisidega (Estonian Folk Songs with Melodies)* which were collected by A. O. Väisänen in 1913 (36, 37). Tubin joined these melodies

together by means of an original harmonization, referring to the idiom of folk song even in terms of articulation (38).

Here, by comparison with Tubin's earlier use of folk songs, we can observe a frugality of expressive means and a simplicity of texture. Formally, each movement evolved from a particular folk tune according to the principle of variational development. However, widespread figurative variation is not found here; variations occur in the texture of the accompaniment, in harmony; new voices have been added. This principle seems to point to Mart Saar rather than to Heino Eller, who used much melodic and figurative variation in his folk song arrangements. Naturally Saar also used figurative variation; here we refer to his most characteristic works of this type. It must also be noted that Tubin's images are not only based on melodies but also on the content of a particular song. The most striking features of the cycle are the uniquely rich fantasy and harmonic ingenuity with which the composer enters into the realm of folk songs, making each tune shine as a rare pearl in its distinctive and unequalled form.

The next piano work by Tubin was a collection of preludes, completed in 1976. The collection **Ten Preludes** is dated Handen, October 1976. After the preludes had been presented to the Composers' Union of the ESSR, Tallinn, on 8th February 1977, they were first performed in public at concerts dedicated to Tubin's piano work in the Kadriorg Palace in Tallinn on 4th and 11th June 1977 by the present author, at whose request they were actually written. At first the composer planned to make up a cycle containing twelve preludes. 'I said twelve, but there are only ten now. It would take too long to play them one after another, but now they seem to form a whole', wrote the composer (21st November 1976). As mentioned above, Tubin used three of his earlier preludes; therefore it is not quite accurate to call them a cycle – the differences in time and style between the earlier and later preludes are too discernible. Nevertheless, the performance of the whole collection corresponds to the composer's intentions. The collection serves as a summary of the changes in Tubin's style, as the

earlier works have been juxtaposed with the later ones. The seven preludes composed in 1976 form a stylistic entity which could be called a cycle. In spite of the independence and contrast of images they supplement each other very well, while each successive prelude seems to grow out of its predecessor. At the same time each of them is a complete work in itself. When compared with his earlier preludes, we can notice the frugality of expressive means and the strictness of figures, even some asceticism, which seems to confirm the composer's words: 'The strict rules of Palestrina are the basis of my style.' Tubin's harmony is strongly individual, and in comparison with the complicated harmony of his middle period it is impressive in its simplicity. A good example is the beginning of No. 4, where chords typical of Tubin appear in their pure form (39). These chords were mentioned by Merike Jõulmaa (Vaitmaa) in her diploma paper *Tubin's Symphonic Dramaturgy* (Tallinn State Conservatory 1966). At closer study it turns out that these chords consist of base tones of the pentatonic much used in Estonian folk melodies.

It has been remarked that No. 5 contains 'some of the flavour of Scriabin's harmony' (Connor), but it must be stressed that figurative logic typical of Tubin is clearly discernible here. In the *poco mosso* passage we can hear already the familiar 'plodding' figures that serve as one of the developmental techniques in several of Tubin's works. A motif resembling a folk tune is repeated twice, and it also appears at the end of the prelude. Nos 6 and 7 are based on an even rhythmic pattern that acquires an étude-like character in 6/8 time, typical of Tubin. The second of these is a gloomy meditation where the sound of horns is imitated in the right hand, with a kind of 'treading' in the left hand. Here it takes the form of an ostinato rhythmic pattern which dominates the whole prelude. Before the last section arrives, the composer lingers for a while over a visionary waltz (No. 9) which he has presented as a *danse macabre*, where the dancers, moving very slowly, float like ghosts over a graveyard. This is immediately followed by the last piece – a chaconne, the composer's favourite form – which seems to express his belief in the power of pure music.

At the end of the prelude the theme sounds in canon, mighty and challenging, in the harmonic clothing peculiar to Tubin (40).

Those artful preludes were not, however, his last piano pieces. In 1978 Tubin not only wrote *A Little March* (see above) but also three folk tunes: ***Train Dance, Waltz from Hiiumaa*** and ***Saaremaa Flat Foot***. These were ordered by the internationally known gymnastics leader Ernst Idla to accompany performances by his troupes.

Tubin's piano works – indeed his whole output – bear the hallmark of a highly individual approach that reflects his nationalism. The individual has been combined with the national and, thanks to deeply understood musical material and the clarity of its dramatic development, his works, one after another, reach such a high level that nationalism acquires an international meaning. His music rises to the level of universal human problems, impressing us with its intrinsic power and philosophical implications. At the same time the link with earlier works of Estonian classics has been maintained; a continuity without which the work of any great national composer is unimaginable. In his work Tubin has combined Rudolf Tobias's magnificence and philosophical thinking, the striving from the darkness towards the light, Heino Eller's fine taste and subtle colourings, and Mart Saar's sincere expressiveness and his interest in archaic Estonian folk song. Starting from the traditions of Estonian classical music, Tubin has enriched them with strongly individual features, as a result of which his work has obtained a special place in the history of Estonian music, and has integrated the achievements of Estonian music into the rich treasury of twentieth-century culture.

© *Vardo Rumessen 1988*

Vardo Rumessen (1942–2015) was not only the foremost interpreter of Eduard Tubin's piano works but also a musicologist with a vast knowledge of Estonian music. Rumessen was a personal friend of Tubin's. During Tubin's late years Rumessen had the opportunity to discuss the composer's intentions with him in depth. At a conference in Stockholm in 1981 he performed all of Tubin's piano works by heart in the presence of the composer, who to a high degree authorized Rumessen's interpretations of his music. The publishing house Nordiska Musikförlaget / Wilhelm Hansen, which is making all of Tubin's music available to the public, invited Rumessen to do the editing. Rumessen was born in Tallinn, and graduated from the Tallinn State Conservatory in 1971 with a dissertation on Mart Saar's complete piano works. Employed at the conservatory, Rumessen also gave frequent performances as a concert pianist and took every opportunity to promote Estonian music.

Rumessen was also active as an editor of other Estonian music, for example the complete piano works, solo songs and the oratorio *Des Jona Sendung* by Rudolf Tobias, four volumes of solo songs and the complete piano works by Mart Saar, the piano quintet and solo songs by Eduard Oja, organ works by Peeter Süda and piano pieces by Heino Eller.

He was the first Estonian performer to record music both in the West and in the Soviet Union. On the Melodiya label he recorded solo songs by Saar, the Piano Concerto in D minor by Tobias, piano preludes by Eller, solo songs by Oja and other works. He wrote and compiled books about Saar, Tobias, Artur Kapp and others, and wrote numerous articles and scientific papers about Estonian composers and music and has given lectures at conferences in Tallinn, Stockholm, Washington and Riga.

As a concert pianist Rumessen performed works not only by Estonian composers but also by J. S. Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Scriabin, Rachmaninov, Ravel and others.



EDUARD TUBIN

EDUARD TUBINS KLAVIERMUSIK

Vardo Rumessen

Besondere Aufmerksamkeit schenkte Eduard Tubin (1905–1982) der Komposition verschiedener symphonischer Werke, von denen seine zehn Symphonien die herausragendsten sind. In diesen Werken konnte er sich vielseitig und vollständig ausdrücken. So zeigt sein ganzes Werk, dass er in erster Linie Symphoniker ist. Seine Symphonien beschreiben eine Sphäre einzigartig und vollkommen, und jede von ihnen scheint auf einem neuerlichen Erfassen der Welt zu basieren. Jede reflektiert auf ihre eigene Art und Weise seine Auffassung von Leben und Menschen, seine Liebe zu seinem Vaterland und seinem Volk. Gleichzeitig sind sie eng verbunden mit der Geschichte des estnischen Volkes und seinem Kampf für Freiheit und Unabhängigkeit. Es sollte hervorgehoben werden, dass sich jede Symphonie als eine neue Phase im Werk des Komponisten erweist, die eine Veränderung des Stils und eine unterschiedliche künstlerische und figurative Welt widerspiegelt. Symphonisches Denken wird zu einem organischen Bestandteil seines Stils und erscheint in allen seinen Werken. So finden wir zum Beispiel in Tubins Klavierwerken die Technik der symphonischen Entwicklung und das Bemühen zum Bau einer dramaturgischen Einheit, in welcher der Klaviersatz sehr oft einen vielschichtigen und monumentalen orchestralen Glanz erreicht. Doch gleichzeitig sollten seine Klavierwerke mit ihrer höchst charakteristischen, reichen und farbigen musikalischen Sprache als unabhängige und vollständige Kompositionen behandelt werden. Auch wird man durch die geschickte Instrumentation gefesselt, die eine große Herausforderung an den Pianisten darstellt und sehr viel Virtuosität bezüglich der Interpretation ihres musikalischen Inhalts bedarf. (Hier sollten wir auch die Bedeutung des Klavierparts in Tubins Kammermusik, seinen Stücken für Violine und seinen Sololiedern erwähnen.)

Das wichtigste jedoch ist, dass Tubin in diesen Werken eine große musikalische Vorstellungskraft zeigt, die mit einer klaren und logischen Struktur ein konkretes

visuelles Bild hinterlässt (z.B. in der archaischen *Ballade über ein Thema von Mart Saar* oder in der prägnanten und gigantischen Sonate Nr. 2). Dieses Bild verallgemeinert die Vorstellungen des Komponisten und seine Weltanschauung, die seine subjektive innere Welt reflektieren, soweit, bis sie auf eine objektive Ebene universalen menschlichen Gedankenguts gehoben werden.

Es ist interessant zu wissen, dass, obwohl Klavierwerke keine zentrale Stellung in Tubins weit gefächertem Schaffen einnehmen, seine ersten Werke für Klavier geschrieben wurden. Diese sind *Ein Wiegenlied* („meinem geliebten Freund Ruudi, vor dem Schlafen zu spielen“ gewidmet, datiert: Tartu, den 19. Dezember 1925) und *Ein Albumblatt* („meinem lieben Ruudi zur Meditation“ gewidmet, datiert: Tartu, den 10. Januar 1926). Das erste dieser beiden ist mit seiner freundlichen, gefühlbetonten Atmosphäre ein recht beachtliches Stück, das trotz seiner Reminiszenzen an Ravels Tonsprache auf das Streben des jungen Komponisten nach einer geballteren und stärker herausgearbeiteten Ausdruckskraft hinweist. Dieses Werk stammt aus dem zweiten Jahr seines Studiums in Heino Ellers Kompositionsklasse, doch verdient es Beachtung durch seine Fähigkeit, eine aus einem bestimmten Gefühl heraus entstehende musikalische Idee auszudrücken, ohne dass kognitive und künstlerische Werte fehlen (1).

Obwohl das zweite dieser frühen Stücke, *Ein Albumblatt*, die Expressivität des ersten nicht erreicht, müssen wir doch betonen, dass schon die Werke aus Tubins Studienzeit ihn als eine talentierte und vielversprechende kreative Persönlichkeit ausweisen. Es ist erstaunlich, dass seine ersten Kompositionen aus den Jahren 1926 und 1927 (die zwei Präludien, die Lieder *Deine liebe Hand*, *In den Lüften*, *Drengs Lied auf einem Gletscher* und das Chorlied *Lied eines Schäfers*) durchaus mit den besten Werken verschiedener zeitgenössischer estnischer Komponisten konkurrieren können.

Die bedeutendsten der frühen Klavierstücke von Tubin sind die *Präludien* mit ihrer Geschmeidigkeit und Flexibilität. Die ersten beiden entstanden während Tubins Studienzeit in Heino Ellers Kompositionsklasse zwischen 1927 und 1928. Obwohl

wir einige Einflüsse früherer Komponisten wie Skriabin, Debussy und Eller finden können, sind sie im wesentlichen ausgereift und offenbaren eine ungewöhnlich bezaubernde und romantische Gefühlswelt eines Jünglings. Ihr melodischer Fluss und die abwechslungsreiche und weiche harmonische Grundlage mit ihrer scheinbar selbständigen Farbe in sanften und zarten Tönen weisen auf eine Verwandtschaft mit dem französischen Impressionismus hin. Das erste, in b-moll, ist besonders reizvoll durch eine Klarheit und Vollständigkeit der formalen Struktur, in der wir Charakteristiken wie in einigen von Ellers Präludien finden. In Ellers und Tubins Präludien können wir ein analoges Prinzip beobachten: Der musikalische Aufbau konzentriert sich um eine eruptive Kulmination nach einer relativ kurzen Einleitung. Nach dem Höhepunkt folgt ein kleines Zwischenspiel, anschließend kehrt die ursprüngliche Stimmung zurück. So entsteht die Form eines Bogens. Das Präludium in b-moll zeichnet sich durch eine Reprise aus, in welcher die kontrapunktische Oberstimme zusammen mit imitierenden Motiven im Tenor ein Gefühl tonaler Offenheit schaffen, ein gutes Beispiel multilinearer harmonischer Struktur in Tubins frühen Werken (2).

1976 nahm Tubin in die Sammlung 10 Präludien das Präludium in b-moll auf, während er das Präludium in f-moll ausließ. Offensichtlich war er mit diesem frühen Werk nicht ganz zufrieden, zudem besteht eine Art figurativer Ähnlichkeit zu dem vorherigen. Vergleichsweise klingt das Präludium in f-moll improvisatorischer und freier, da der musikalische Text mit mehr imitierenden Unterstimmen verwoben ist. Nach einer weniger bedeutenden Steigerung *ins fortissimo* stellt der tatsächliche Höhepunkt, *Largamente*, im *pianissimo* eine unerwartete formale Überraschung dar (3).

Die nächsten zwei Präludien aus dem Jahr 1934 sind ein bedeutender Schritt auf dem Weg zur Unabhängigkeit des musikalischen Materials. In dieser Zeit hatte der Komponist schon seine erste Symphonie vollendet, und im Vergleich zu seinen früheren Werken scheinen sie von einem eigenständigen, reifen Meister komponiert zu sein. Die rhythmische Vielfalt und die Verwendung eines Volksliedes im zweiten Präludium (erstmalig in einem estnischen Klavierpräludium) sind sehr bemerkens-

wert. Die Vorzeichen werden nicht angegeben und es gibt viele Modulationen in diesen Präludien, besonders im ersten, in welchem verschiedene aufeinanderfolgende chromatische Skalen durchlaufen werden, bis schließlich f-moll eine zentrale Stellung einnimmt. Die tonale Basis des zweiten Präludiums ist C-Dur, obwohl das Volkslied selbst mixolydisch ist. Formal besteht das Präludium aus Variationen über ein Thema einer estnischen Volksweise mit geringem Tonumfang (4).

In den 30er Jahren komponierte Tubin zwei weitere Präludien für Klavier. Das erste, in D-Dur, wurde 1934 geschrieben. Dieses Stück unterscheidet sich stark von den vorhergehenden durch seinen geschmeidigen, tänzerischen Charakter und seine sonnige Stimmung. Bedenkt man seine technische Einfachheit, so war es möglicherweise für Kinder gedacht. Das zweite, das erst später vom Komponisten Präludium genannt wurde, trägt im Manuskript den Titel „Ein Moment“. Der Komponist beabsichtigte, es mit zwei anderen Präludien, die 1934 vollendet wurden, zu einem Zyklus zu verbinden, doch dieser wurde nie veröffentlicht. Es ist interessant, dass Tubin dieses Stück als eines seiner erfolgreichsten ansah. Zweifellos ist es formal eines seiner prägnantesten und gedrängtesten kurzen Stücke. Mit seinem marschartigen, steifen und eckigen Charakter scheint es einen Geist des Protests zu entfalten, der von Takt zu Takt stärker wird.

Ein weiteres Präludium ist unter Tubins Handschriften erhalten geblieben und trägt das Datum 1949. Es wurde mit Bleistift geschrieben und ist unglücklicherweise unvollendet, doch lässt seine Nummerierung (Nr. 1) vermuten, dass der Komponist zu dieser Zeit weitere Stücke schreiben wollte.

Außer dem Präludium in D-Dur schrieb Tubin weitere Kompositionen für Kinder. *Schlittenlied* und *Puppentanz* sind leichte und kurze Lehrstücke für Anfänger, während man in *Schmetterlingsflug* weiche und transparente Klänge hören kann, die ein Echo von Tubins Jugendstil zu sein scheinen. 1978 schrieb Tubin den Variationszyklus *Ein kleiner Marsch* für den 7. Geburtstag seiner Enkelin Rana. Dieser ist ein reines Lehrstück.

Ein für sich stehendes Werk ist die **Sonate Nr. 1**, die 1928 in Ellers Kompositions-klasse geschrieben wurde. Dies ist das erste große Stück Tubins. Die Sonate wurde in vier Sätzen komponiert, von denen leider nur noch drei erhalten sind. Später betrachtete der Komponist den ersten Satz als ein eigenständiges Werk, was seinem Wesen auch entspricht, und bezeichnete ihn mit *Sonate-Allegro*. Formal ist er sehr ausgedehnt. Die uneingeschränkte kreative Bestrebung des Komponisten, seine extrem leidenschaftliche und emotionale Ausdruckskraft bricht in ähnlicher Weise wie bei Skriabin in einer ekstatischen Kulmination aus (6). Hier erkennen wir Tubin vor allem als einen großen Romantiker. Obwohl es für ihn vielleicht nicht charakteristisch ist, bezeugt es seine außergewöhnlich reiche und vielfältige Begabung, weist auf Einflüsse seiner früheren Jahre und Grundzüge hin, nach welchen sich sein individueller Stil entwickelte.

Dieses Werk von Tubin ist pianistisch und abwechslungsreich in seiner Struktur; daher klingt es trotz seiner formalen Weitschweifigkeit und Ausdehnung sehr bezaubernd. Am Ende des Stückes *Sonate-Allegro* basieren die crescendierenden Akkorde der Coda auf dem Orgelpunkt E-Dur, was die Unabhängigkeit und Vollständigkeit dieses Abschnitts besonders hervorzuheben scheint. So bleibt dieser Teil mit dem Rest der Sonate lose verbunden.

Der zweite Satz, ein Scherzo in es-moll, ist der kompakteste und abgeschlossenste. Er ist reifer und man würde ihn eher der nächsten Periode in Tubins Werk zuordnen. Hier gibt es keine Weitschweifigkeit, die musikalische Entwicklung ist organisch und bewegt sich auf einer klaren Linie, sodass eine dreiteilige Komposition entsteht. Das Hauptthema wird von einem Ostinato begleitet, was eines der Charakteristika der Entwicklung wird, wie sie für den späten Tubin typisch ist (7).

Das lyrische Trio des Hauptteils kontrastiert mit einem technisch komplizierteren und lebhaften A-Teil. Das Thema wird dreimal in Variationen und Metamorphosen wiederholt. Nach und nach erweitert und entwickelt es sich zu einem leidenschaftlichen Höhepunkt (8). Der dritte Satz, *Andante mesto, con passione*, ist in dreiteiliger

Form komponiert. Das orchestrale Denken des Komponisten ist hier klar erkennbar, für Streichinstrumente typische Ausdrucksmittel werden im musikalischen Gefüge sichtbar. Das erste Thema ist tonal schwankend, wodurch zusammen mit der linearen Bewegung anderer Stimmen ein reiches melodisches Bild entsteht (9).

Das zweite Thema (*Poco agitato*) ist so unbeständig wie das erste, hinzu kommt improvisatorische Vielfalt mit ihren folgenden Reihen. In dem zentralen Abschnitt, der dreiteilig (ABA1) ist, erscheinen ebenso zwei Themen. In ihrer Entwicklung und Entfaltung bauen sie ein kompliziertes und melodienreiches Gefüge auf. Die Struktur mag etwas überladen scheinen. Nichtsdestoweniger zeigt es den Reichtum der Phantasie des Komponisten und seine romantisch emotionale innere Welt. In einer Wagner ähnlichen, gespannten und anscheinend niemals endenden Entwicklung kulminiert das umgestaltete erste Thema mit einer Fülle leidenschaftlicher Emotionen, was gleichzeitig den Beginn der Reprise markiert (10). Nur in der Coda, *Largamente tranquillo*, setzt sich die Haupttonart C-Dur durch. Bedenkt man die verhältnismäßig starke Unabhängigkeit und Länge der erhaltenen Sätze, so scheint es vertretbar, diese als separate Stücke aufzuführen.

Das nächste großangelegte Werk schrieb Tubin erst 1942, nachdem er die Synchronien Nr. 1 und Nr. 2 vollendet hatte. Dies war eine sehr lange, dreisätzig **Sonatin d-moll**. Die emotionale Ausdruckskraft, welche die frühen Werke von Tubin in die Nähe der Spätromantik rückten, wird nun durch intellektuelle Erkenntnis ersetzt, die die formale und konzeptionelle Struktur seiner Klavierwerke in der mittleren Periode gestaltet und formt. Die Werke dieser Periode werden durch einen weit persönlicheren Stil charakterisiert, der, aus der inneren Logik der musikalischen Figuren entstehend, schließlich zu einer größeren allgemeinen und künstlerischen Aussage führt. Außerdem treten die für einen romantischen Klavierstil typischen Ausdrucksmittel zurück und der Satz wird dichter, immer noch wohlklingend, doch schon mehr der individuellen musikalischen Auffassung des Komponisten entsprechend. In der Sonatine erweist sich Tubin als ein Meister einer gut ausbalancierten Struktur, in der die für

seinen kreativen Stil charakteristische musikalische Sprache sorgfältig ausgearbeitet ist.

Tatsächlich erschien diese neue Qualität schon früher und besonders in seiner Symphonie Nr. 2, die den programmatischen Titel „Die Legendarische“ trägt. Im dramatischen Gehalt der Sonatine können wir den symphonischen und orchestralen Reichtum der thematischen Entwicklung erkennen. Die Sonatine ist besonders interessant, weil das thematische Material auf ein und demselben Thema aufgebaut ist. Es erscheint in seiner einfachsten Form zu Beginn des ersten Satzes (11). Das erste Thema des zweiten Satzes wird von diesem abgeleitet (12). Das gleiche Thema, aber variiert, erklingt im Finale (13).

Bezüglich der Vorstellung der Themen und dem formalen Aufbau wird die Sonatine durch eine klassische Klarheit charakterisiert. Der zweite Satz, *Andante sostenuto, quasi largo*, ist der Brennpunkt des Stückes, der sich durch eine gleichmäßige und intensive Entwicklung des musikalischen Materials auszeichnet. Hier können wir einmal mehr die symphonischen Tendenzen des Komponisten beobachten, wie er größere Passagen, die sich aus einem einzelnen Ursprungselement entwickeln, aufbaut, und dafür häufig ostinate rhythmische Muster verwendet. Im zweiten Satz wird dies durch eine Akkordfolge in Vierteln sichtbar, was an ein Stampfen erinnert. Schweren Schritten ähnelnde musikalische Motive kann man auch sonst im Werk des Komponisten finden. Das Finale ist formal ein Sonatenrondo, in dem das Hauptthema mit seinem lebhaften 3/8 Takt einer italienischen Tarantella gleicht. Dieses rhythmische Motiv ist typisch für viele seiner schnellen Stücke. Im Hauptteil des Finales kehrt der Komponist zu einer schwermütigen Meditation zurück, welche die Stimmung des zweiten Satzes nachzuempfinden scheint (14).

Dieser Abschnitt ist dem ersten Thema in Chopins Phantasie f-moll in gewisser Weise ähnlich, was der Komponist auch selbst zugegeben hat. Doch dieses in Tubins Interpretation zweifellos neue Motiv, das an einen Trauermarsch erinnert, ist offensichtlich mit den persönlichen Eindrücken und Erfahrungen des Komponisten in

diesen harten Zeiten verbunden. Es ist interessant zu beobachten, dass im letzten Satz die Hauptthemen des ersten und des letzten Satzes gleichzeitig erscheinen (15).

Am Ende der Sonatine gewinnt dieses Motiv, das vom Anfangsthema her stammt und symphonisch durchgeführt worden ist, entscheidende Bedeutung und führt zu einem triumphalen und virtuosen Ende. Dank dieser thematischen Integrität bildet das ungefähr 25 Minuten dauernde Stück einen monothematischen Zyklus, der durch seine dramatische Entwicklung und Großartigkeit fesselt.

Das nächste auf die Sonatine folgende Klavierwerk wurde in Schweden geschrieben und ist eine Huldigung an Mart Saars Werk. Es wurde **Ballade über ein Thema von Mart Saar** genannt, in welchem Tubin ein aus dem Gedächtnis niedergeschriebenes Thema aus Saars Chorlied *Sieben moosbewachsene Gräber* (auf einen Text des Epos *Kalevipoeg* [*Kalevs Sohn*]) verwendete. Wie Tubin selbst erklärte, wurde er dazu durch seinen Respekt und seine Liebe zu Saars Werk gedrängt. In diesem Chorlied verwendete Saar eine authentische estnische Volksweise (16, 17).

Tubin war von diesem Thema in Saars Interpretation mit seiner archaischen Schwere fasziniert. Mit seiner choralähnlichen Bewegung in langen Noten im ersten Teil kontrastiert es mit dem tänzerischen rhythmischen Motiv im zweiten Teil. Ihm wurde das durch seine Repetitionen für ein estnisches Volkslied typische Motiv „kaske“ hinzugefügt (18).

Die ganze Struktur der Ballade basiert auf diesem einen Thema und hier benutzt der Komponist die Form einer Chaconne, eine der Variationsformen, die er so gern verwendete. Obwohl dies von Tubin nicht extra erwähnt wurde, scheint es, dass er hier wie auch in seiner zweiten Symphonie von der Vergangenheit und dem historischen Kampf seines Volkes inspiriert und durch den archaisch-dramatischen Inhalt des Epos *Kalevs Sohn* beeinflusst wurde, auf welchem Saars Chorlied beruht. Mit dem sorgfältig gearbeiteten musikalischen Material und der formalen Konzentration ist dies eines der zukunftsweisendsten von Tubins Klavierwerken, das, ähnlich wie Sibelius' *Finlandia* durch seine dramatische Entwicklung, suggestive Ausdruckskraft

und große Abstraktion beeindruckt. Die Ballade war eines der ersten Stücke von Tubin, das von ausländischen Kritikern sofort mit Beifall begrüßt wurde.

Im nächsten Klavierwerk, *Variationen auf eine estnische Volksweise*, das im gleichen Jahr vollendet wurde, verwendet Tubin ebenfalls Volksmusik. Nach seinen eigenen Worten wollte er sich hier mit einem alten Barden identifizieren, indem er eine Melodie nach estnischen Volksliedern schuf. Tatsächlich verwendete der Komponist hier zwei unverfälscht überlieferte Volkslieder (19, 20). Sie wurden vom Komponisten zu einem einheitlichen Thema vereint, an dessen Ende das charakteristische Motiv „kaske“ erscheint (21).

Verglichen mit dem vorangehenden Werk, der Ballade, erscheinen die Variationen subjektiver. Sie faszinieren uns durch ihren der Volksmusik eigenen poetischen Klang und ihren erzählenden Vortrag, der an eine Ballade erinnert. Während wir in der Ballade eine gewisse Verwandtschaft zum Archaismus, wie er für Saar charakteristisch ist, beobachten können, sind in den Variationen eine Lyrik und nordische Kühle, die Eller zuzuschreiben sind, klar zu erkennen. Tubin gewinnt durch die Verwendung des Prinzips der freien Variation, die allmählich zu einem typischen Merkmal seines Werkes wird, neue thematische Elemente aus dem Anfangsthema, die den dramatischen Inhalt noch steigern. Ein Abschnitt mit einer seltenen Eigenschaft verdient besondere Aufmerksamkeit: Das aus dem Hauptthema abgeleitete Motiv erlangt eine neue und eigenständige Bedeutung. Es beginnt im *pianissimo* und gelangt bis zur Metamorphose des ersten Themas im *fortissimo* zu einer symphonischen Kulmination (22).

Ein typisches Merkmal für Tubins Werke, in denen er Volksmusik verwendet, ist die Darstellung einer künstlerischen und figurativen Welt, wie sie der Volksmusik eigen ist. So klingt es wie ein Loblied auf estnische Folklore. 1947 schrieb Tubin den Zyklus *Vier Volkslieder aus meiner Heimat*. Er besteht aus vier Stücken, und jedes basiert auf einer authentischen Volksweise. Da Tubin freie Variationsformen verwendet, kann man sie eigentlich nicht Volksliedbearbeitungen nennen; vielmehr

ist die Volksweise die Basis, auf der die folgende Entwicklung aufbaut. Typisch für jedes Stück ist, dass diese Entwicklung vom Einfachen zum Komplizierteren führt. Das erste von ihnen ist ein bäuerlicher *Walzer*, in welchem das Thema zunächst extrem einfach vorgestellt wird (23). Diesem folgt eine Reihe von Variationen, die die bäuerliche Derbheit und Schwerfälligkeit zu betonen scheinen. Das zweite ist ein urwüchsig anmutendes *Lied der Säer*, in welchem das vom Ritus inspirierte Volkslied wie eine magische Beschwörung klingt und auf den Volksglauben an die Macht des Liedes, das die Saat beeinflussen soll, hinweist. *Hackbrett Polka (Kandle Polka)* klingt originell und provokativ; der Komponist erhielt diese Melodie vom estnischen Volksmusiker Kandle Juss, der in Stockholm lebte. In diesem Stück versuchte er, ein estnisches Hackbrett zu imitieren. Im letzten Teil verwendete er die weitverbreitete Volksweise *Drescherlied*. Schon lange faszinierte diese Melodie den Komponisten, er beschrieb sie als eine vielversprechende Volksweise, die man universell benutzen kann. *Drescher Tanz* wurde das Stück genannt, und es ähnelt mit seinem primitiven Klang und seiner ekstatischen Expressivität einem Ritual. Dank des Prinzips einer Entwicklung durch Variationen, in deren Verlauf sich die melodische Struktur erweitert, bis sie sämtliche Tonarten in der letzten Variation umfasst, erreicht es eine orchestrale Klangfülle und bildet so den Höhepunkt des ganzen Zyklus (24).

Die **Sonate Nr. 2**, die „Nordlicht-Sonate“, markiert einen Wendepunkt in Tubins Schaffen. Sie wurde ohne Angaben von Vorzeichen in freier Tonalität komponiert. Der Komponist charakterisierte dieses Werk mit folgenden Worten: „Es war mir eine Lehre fürs Leben. Ich lernte, mich auf das Wesentliche zu konzentrieren und alles andere wegzulassen, was unnötig und überflüssig war oder sich wiederholte. Jede Note musste ihren richtigen Platz finden.“ Während der Komposition der Sonate wurde er sehr durch das Nordlicht beeindruckt, das im Herbst 1949 in Stockholm zu beobachten war. „Der ganze Himmel war in Bewegung. Alles um mich herum leuchtete und wirbelte, die ganze Natur“, berichtete er. Die Sonate wurde nach neun Monaten intensiven Schaffens vollendet. Sie beginnt mit einer schimmernden

melodischen Darstellung in freien Rhythmen, die das Spiel des Nordlichts reflektiert. Vor diesem Hintergrund erscheint das Hauptthema (25).

Das „Nordlichtthema“ ist ein wesentliches konstruktives Element in allen Sätzen der Sonate. Seine Umformungen sind zusammen mit dem thematischen Material wichtige Faktoren in der Dramaturgie des Werkes. „Dieses Motiv plagte mich in dieser Zeit. Ich verwendete es in zwei Sonaten, aber ich konnte es nicht loswerden, etwas blieb immer zurück. Doch dann benutzte ich es in meiner sechsten Symphonie – und war frei davon“, erklärte der Komponist. Offensichtlich hatte das „Nordlichtthema“ für den Komponisten eine tiefere Bedeutung bekommen. Für ihn symbolisierte es ein teuflisches Spiel, das alles ins Stürzen bringt und zerstört und dadurch Chaos produziert.

Interessanterweise können wir diesem musikalischen Bild schon viel früher in seinem Werk begegnen, an einer Stelle, wo es buchstäblich mit teuflischen Kräften verbunden ist. Man denke an das Ballett *Kratt (Der Kobold)*, wo es zum ersten Mal erklingt, wenn sich der Kobold dem Farmer mit seiner Beute nähert. In der Sonate beinhalten sowohl das Hauptthema des ersten Satzes als auch das des Finales (beide beginnen mit einer aufsteigenden Quarte) so etwas wie einen inneren Widerstand. Der Konflikt, der daraus entsteht, bildet die Achse der dramatischen Struktur dieser Sonate. Das Werk zeigt das Vertrauen und die Überzeugung des Komponisten in die moralische Wiedergeburt in der zertrümmerten Nachkriegswelt. Dies hat eine extrem gespannte und gedrängte Struktur der Sonate zur Folge, die uns durch ihre magische Kraft, ihren Kampf für ein lebenswertes Leben und ihren „Sein oder Nichtsein“-Konflikt beeindruckt.

Im ersten Satz können wir eine Entwicklung durch Variationen des Hauptthemas beobachten: das Hauptthema wird zusammen mit dem „Schimmerthema“ jedes Mal in einer modifizierten Form wiederholt und erreicht ohne das letztere beim fünften Mal den Höhepunkt, *poco largamente agitato e con passione*, der zugleich den Anfang der Reprise markiert. Der Komponist erklärte hierzu, dass das Hauptthema in

seiner ekstatischen Darstellung unter dem Einfluss Skriabins geschrieben wurde, dessen Werk er gründlich studiert hatte (27). Da der Kampf zwischen den beiden kontrastierenden Themen die Achse des ersten Satzes bildet, fehlt praktisch das Seitenthema. Stattdessen gewinnt das absteigende Motiv in den Bässen eine entscheidende Bedeutung und beschließt den ersten Satz; formal wäre dies das Thema des Schlussteils.

Der zweite Satz besteht aus Variationen über zwei Weisen aus Lappland. Tubins Verwendung lappländischer Folklore erscheint zunächst unerwartet. Doch besteht eine Verbindung zwischen dieser und dem Erlebnis des Nordlichts, welche den Komponisten dazu veranlasste, sich authentischer Volksmusik zuzuwenden. In dem Epos *Kalevs Sohn* (Canto XVI) ist das Nordlicht mit der mystischen Vorstellung eines Ortes verbunden, an dem Himmel und Erde ineinander übergehen. Auf der Suche nach diesem Ort erreicht Kalevs Sohn die Küste Lapplands, wo er den Zauberer Varrak trifft. Dieser soll ihm den Weg zum Ende der Welt zeigen. Bedenkt man dies, so wird verständlich, dass Tubin von lappländischen Weisen angezogen wurde. Diese fand er in der Sammlung von Karl Tirén.

Das erste Lied, „das in eindrucksvoller Weise skandiert wird“, wird wie folgt beschrieben: „Dies ist ein lockendes Lied der Waldgöttinnen, dessen suggestive Wirkung vergrößert wird durch entsprechende Umgebungen, durch die Wildnis mit ihrem Illusions- und Halluzinationspotential, das die Phantasie des Volkes in mystische Vorstellungen verwandelt hat ... Besonders alte, unverheiratete Männer möchten ihm lauschen ... weil es eine versteckte, doch leidenschaftliche Sehnsucht hervorruft ...“ (28). Die zweite Weise ist ein lappländisches Juoigo. Dies ist ein von drei lappischen Mädchen gesungenes Liebeslied (29). Tubin hat diese beiden ziemlich unterschiedlichen Melodien zu einem einheitlichen Ganzen zusammengefügt, auf das er Variationen in drei großen Passagen aufbaut (30). Im zweiten Teil erscheint auch das „Nordlichtthema“, das hier zusammen mit der Melodie des lappischen Liebeslieds ruhig und geheimnisvoll wie eine entfernte Erinnerung klingt (31). Ihm folgt eine ausgedehnte Kadenz, eine Reminiszenz an den phantastischen Schimmer des Nord-

lichts. Daran schließt sich der Schlussteil. Die extrem verdichtete musikalische Atmosphäre des zweiten Teils hinterlässt einen chaotischen Eindruck.

Im letzten Abschnitt ähneln die Akkorde in der linken Hand einem Glockenläuten, das in der lappländischen Folklore mit einem gewissen Typus des Juoigos verbunden ist und auch an das Motiv „kaske“ erinnert, das in der estnischen Volksmusik oft wiederholt wird. Die zweite Variation ist die beeindruckendste, sie erinnert uns durch ihre schweren Schritte an einen Trauermarsch. Hornähnliche Akkorde in der rechten Hand werden von einer magisch klingenden Basslinie begleitet (32). „Diese sind lappische Trommeln“, bemerkte einmal der Komponist. Obwohl authentische Rhythmen der lappischen kultischen Trommeln nicht schriftlich erhalten geblieben sind (lappische Trommeln gibt es schon seit dem 17. Jahrhundert nicht mehr), versuchte Tubin diese zu rekonstruieren, indem er auf Rhythmen aus der lappischen Volksmusik zurückgriff.

Die eine lappische Trommel imitierende rhythmische Figur erlangt im Finale eine besondere Bedeutung. Dieses beginnt mit dem Klang von Trommeln, einem kultischen Ritual ähnelnd, und entwickelt sich zu einem symphonischen Drama. Zwei kontrastierende Themen, das erste absteigend, das zweite aufsteigend, sind von essentieller Bedeutung (33, 34). Diese beiden Themen werden durchgeführt und umgewandelt und bilden die Achse des Finales. Ähnlich wie der erste Satz basiert es formal auf der Sonatenform, wenn diese auch sehr frei verwendet wird. Die Durchführung wird durch eine magische Tanzepisode ersetzt und die Reprise beginnt nach einem kurzen und meditativen Rezitativ mit einem eindrucksvollen Aufstieg des Hauptthemas, in dessen Verlauf es auch im Kanon erscheint. Ein sehr typisches Merkmal für Tubin ist die Entwicklung des Hauptthemas zu einer Begleitung von ostinaten rhythmischen Motiven, während die Erweiterung des Klavieristischen eine intensive und wahrlich symphonische Entwicklung zur Folge hat.

In dem Moment, wo das Hauptthema den Höhepunkt erreicht, gerät das zweite Thema in einen „Kampf auf Leben und Tod“ und führt durch seinen ungestümen Charakter zum Kulminationspunkt der ganzen Sonate. Ein verblüffender Effekt wird

durch das unerwartete Auftreten des „Nordlichtthemas“ erreicht, das durch seine Aggressivität alles zu zerschmettern scheint (35). Doch nein: jetzt wird es selbst zerschmettert, indem es zusammen mit dem aus dem zweiten Thema abgeleiteten chromatisch absteigenden Motiv in den Abgrund des Nichts geschleudert wird. Gleichsam aus der Asche steigen die Motive des Hauptthemas in der Coda wieder auf, die wie eine Flamme explodiert, um dann allmählich mehr Klangfülle zu gewinnen. Das Ende des Stückes, das wie ein heftiger Protest klingt, demonstriert einen ekstatischen Rausch mit innerem Widerstand, der seine Überzeugung von „Wahrheit und Gerechtigkeit“ bekräftigt.

Tubins Klaviersonate Nr. 2 gehört mit ihrer großartigen, symphonischen Entwicklung und ihrem konzeptionellen Reichtum zweifellos zu den Meisterstücken der Klaviermusik des zwanzigsten Jahrhunderts und bildet die Spitze estnischer Klaviermusik.

Die *Suite auf estnische Schäferweisen*, die der Sonate folgt, ist verglichen mit den vorhergehenden gigantischen Dimensionen ein einfaches und kammermusikalisches Werk. Die Suite wurde 1959 geschrieben und besteht aus sieben Teilen. Wie der Titel schon sagt, wurde nur ein Typ von Liedern, die zu den alten estnischen Runenliedern gehören, verwendet. Obwohl die Suite als ein kompletter Zyklus gedacht war, kann jeder Teil auch für sich allein stehen. Die Anordnung der Stücke wurde vom Komponisten in Anlehnung an die Titel vorgenommen, die den Inhalt dieser Volkslieder zusammenfassen und das tägliche Leben eines Schäfers beschreiben. Dadurch hinterlässt die Suite einen außergewöhnlich geschlossenen und überzeugenden Eindruck. In diesen wundervollen Volksliedbearbeitungen zeigt der Komponist seine Fähigkeit, auf den melodischen Charakter eines Volksliedes einzugehen und sich in die innere Welt eines einfachen Schäfers zu versetzen.

Offensichtlich verarbeitete der Komponist einige Kindheitserlebnisse in diesem Stück, was dem ganzen Zyklus eine gewisse Intimität und einen herzlichen Unterton verleiht. Die Tatsache, dass der Komponist die Volksweisen in ihrer authentischen

Form ohne irgendeine Veränderung verwendete, ist besonders bemerkenswert. Schon der erste Teil, *Wiegenlied eines Schäfers*, zeigt, wie genau Tubin der Volkweise folgte. Der Komponist benutzte zwei Setu (südostestnische) Melodien aus Herbert Tamperes Anthologie *Estnische Volksdichtungen mit Melodien*, die 1913 von A. O. Väisänen gesammelt wurden (36, 37).

Tubin hat diese unmittelbar aufeinanderfolgenden Melodien mit der ursprünglichen Harmonisierung versehen, und verweist sogar in der Artikulation auf die musikalische Sprache von Volksliedern (38). Verglichen mit seiner früheren Verwendung von Volksliedern sind die Ausdrucksmittel und das musikalische Gefüge einfacher. Formal hat sich jeder Teil aus einer einzelnen Volkweise herausgebildet, wozu das Prinzip der Entwicklung durch Variationen verwendet wurde. Jedoch wurden ausgedehnte figurative Variationen nicht benutzt, sie erscheinen in der Begleitung und in der Harmonie, neue Stimmen wurden hinzugefügt. Dieses Prinzip scheint auf Mart Saar zu verweisen, da Heino Eller im Gegensatz dazu mehr melodische und figurative Variationen in seinen Volksliedbearbeitungen gebraucht. Auch muss bemerkt werden, dass Tubins Bilder nicht nur auf der Melodie sondern auch auf dem Inhalt der einzelnen Lieder basieren. Doch das beeindruckendste Merkmal des Zyklus ist sicher die einzigartig große Phantasie und der harmonische Erfindungsreichtum, womit der Komponist in die Sphäre der Volkslieder eindringt und jedes Lied in seiner besonderen und beispiellosen Form als eine seltene Perle erscheinen lässt.

Das nächste Klavierwerk Tubins war eine Sammlung von **Präludien**, die 1976 vollendet wurde. Zunächst plante der Komponist einen Zyklus mit 12 Präludien. „Ich sagte 12, aber jetzt sind es nur 10. Es würde zu viel Zeit brauchen, sie alle nacheinander zu spielen, aber jetzt scheinen sie eine Einheit zu bilden“, schrieb der Komponist. Wie schon oben erwähnt benutzte Tubin drei seiner früheren Präludien. Daher ist es nicht ganz richtig, sie einen Zyklus zu nennen – die Unterschiede in Zeit und Stil zwischen den früheren und späteren Präludien sind zu offensichtlich. Trotzdem entspricht eine Aufführung der ganzen Sammlung den Intentionen des Komponisten.

Diese Sammlung zeigt die Änderungen des Kompositionsstils auf, da frühere und spätere Werke nebeneinander gestellt wurden. Die sieben Präludien, die 1976 komponiert wurden, formen stilistisch ein Gebilde, das man Zyklus nennen könnte. Trotz der Unabhängigkeit und dem Kontrast der Bilder ergänzen sich die Präludien sehr gut, da jedes folgende aus dem vorherigen zu wachsen scheint. Gleichzeitig ist jedes von ihnen ein vollständiges Werk. Im Vergleich zu seinen früheren Präludien können wir eine Einfachheit der Ausdrucksmittel und eine Strenge der Motive, ja fast sogar eine Askese bemerken, die die Worte des Komponisten zu bestätigen scheinen: „Die strengen Regeln Palestrinas bilden die Grundlage meines Stils.“ Tubins Harmonik ist sehr individuell. Im Vergleich zu der komplizierten Harmonik seiner mittleren Periode beeindruckt sie durch ihre Einfachheit. Ein gutes Beispiel ist der Anfang von Nr. 4, wo Akkorde in für Tubin typischer Weise in ihrer reinen Form erscheinen (39).

Es ist bemerkt worden, dass Nr. 5 „etwas von der Würze von Skriabins Harmonik“ beinhaltet, doch muss betont werden, dass die für Tubin typische symbolische Logik hier klar erkennbar ist. Im Abschnitt *poco mosso* können wir das schon vertraute Motiv „Stampfen“ hören, das als eine der Entwicklungstechniken in verschiedenen von Tubins Werken dient. Ein einer Volksweise ähnelndes Motiv wird zweimal wiederholt und erscheint auch am Ende des Präludiums. Nr. 6 und Nr. 7 sind auf einem gleichmäßigen, rhythmischen Motiv aufgebaut, das in dem für Tubin typischen 6/8 Takt einen etüdenartigen Charakter annimmt. Das zweite ist eine schwermütige Meditation, wobei in der rechten Hand der Klang eines Horns und in der linken ein Schreiten imitiert wird. Hier hat es die Bedeutung eines ostinaten, rhythmischen Motivs, das das ganze Präludium beherrscht. Nr. 8 besteht aus Variationen zweier estnischer Volkslieder, welche die gleichen charakteristischen Akkorde wie im ersten Präludium aufweisen. Bevor der letzte Abschnitt beginnt, verweilt der Komponist bei einem visionären Walzer, den er als einen *danse macabre* darstellt, in welchem die Tänzer in sehr langsamen Bewegungen wie Geister über einem Friedhof schweben. Diesem folgt unmittelbar der letzte Teil, eine Chaconne, die vom Kom-

ponisten bevorzugte Form, die seinen Glauben an die Macht reiner Musik auszudrücken scheint. Am Ende des Präludiums erklingt das Thema im Kanon, heftig und herausfordernd in einem für den Komponisten charakteristischen harmonischen Gewand (40).

Diese kunstvollen Präludien waren jedoch nicht seine letzten Klavierwerke. 1978 schrieb Tubin nicht nur das zuvor schon erwähnte Stück *Kleiner Marsch* sondern auch drei Volksweisen: ***Kettentanz***, ***Walzer aus Hiiumaa*** und ***Saaremaa Plattfuss***. Sie wurden von dem international bekannten Ballettmeister Ernst Idla als Begleitmusik für Aufführungen seiner Truppe bestellt.

Tubins Klavierwerk wie auch sein Gesamtwerk tragen das Zeichen einer sehr individuellen Einstellung, die das Nationalgefühl des Komponisten widerspiegelt. Das individuelle wurde mit dem nationalen Bewusstsein verbunden, und dank des musikalischen Materials mit seinem tieferen Sinn und der Klarheit seiner dramatischen Entwicklung erreichen seine Werke, eines wie das andere, ein solch hohes Niveau, dass nationales Denken eine internationale Bedeutung erlangt. Seine Musik erhebt sich auf eine Ebene universaler menschlicher Probleme und beeindruckt uns durch ihre innere Kraft und ihre philosophische Bedeutung. Gleichzeitig ist die Verbindung zu früheren Werken estnischer Komponisten erhalten geblieben, denn ohne diese Kontinuität ist das Werk eines jeden großen nationalen Komponisten nicht denkbar. In seinem Werk verknüpfte er Rudolf Tobias' großartiges philosophisches Denken, das Streben von der Dunkelheit zum Licht, Heino Ellers Feinsinn und seine subtile Farbgebung und Mart Saars aufrichtige Expressivität und sein Interesse für alte estnische Volksmusik. Tubin stützte sich auf die Traditionen der estnischen klassischen Musik und bereicherte sie sehr durch seinen individuellen Stil, wodurch sein Werk einen besonderen Platz in der Geschichte estnischer Musik einnimmt. Darüber hinaus hat er die Leistungen der estnischen Musik in den reichen Schatz der Kultur des 20. Jahrhunderts integriert.

© **Vardo Rumessen 1988**

Vardo Rumessen (1942–2015) war nicht nur der bedeutendste Interpret von Tubins Klaviermusik, sondern auch Musikwissenschaftler mit einem ungeheuer großen Wissen über estnische Musik. Er war ein persönlicher Freund Tubins. Während der letzten Jahre Tubins hatte Rumessen die Gelegenheit, mit dem Komponisten ausführlich über dessen Intentionen zu diskutieren. Anlässlich einer wissenschaftlichen Konferenz in Stockholm spielte er auswendig das gesamte Klavierwerk Tubins in Gegenwart des Komponisten, der Rumessens Interpretationen autorisierte. Der Nordiska Musikförlaget/Wilhelm Hansen, der Tubins Gesamtwerk der Öffentlichkeit zugänglich macht, hat Rumessen gebeten, die Aufgaben des Herausgebers zu übernehmen.

1942 wurde Rumessen im estnischen Tallinn geboren und promovierte 1971 am Staatlichen Konservatorium Tallinns mit einer Dissertation über Mart Saars Klavierwerk. Rumessen unterrichtete am Konservatorium und gab häufig Konzerte als Konzertpianist. Darüber hinaus nutzte er jede Gelegenheit, estnische Musik zu fördern.

Auch hat Rumessen eine ganze Reihe von Werken estnischer Komponisten herausgegeben: das komplette Klavierwerk, die Sololieder und das Oratorium *Des Jona Sendung* von Rudolf Tobias, vier Bände Sololieder und das gesamte Klavierwerk von Mart Saar, das Klavierquintett und Sololieder von Eduard Oja, Orgelwerke von Peeter Süda, Klavierstücke von Heino Eller usw.

Er war der erste estnische Künstler, der sowohl im Westen als auch in der Sowjetunion Schallplattenaufnahmen machte. Für Melodija nahm er Sololieder von Saar, das Klavierkonzert d-moll von Tobias, Klavierpräludien von Eller, Sololieder von Oja usw. auf. Er schrieb Bücher über Saar, Tobias, Artur Kapp und andere. Auch verfasste er zahlreiche Artikel und wissenschaftliche Abhandlungen über estnische Komponisten und Musik und hielt Vorträge anlässlich von Konferenzen in Tallinn, Stockholm, Washington und Riga. Als Konzertpianist spielte Rumessen nicht nur Werke estnischer Komponisten, sondern auch solche von J.S. Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Skriabin, Rachmaninoff, Ravel und anderen.

VARDO RUMESSEN



INTÉGRALE DES ŒUVRES POUR PIANO D'EDUARD TUBIN

Vardo Rumessen

Comme compositeur, Eduard Tubin (1905–82) a consacré beaucoup de temps à composer diverses œuvres symphoniques dont les plus remarquables sont ses dix symphonies. Ces œuvres lui permirent de s'exprimer avec beaucoup d'intégralité et de variété. Son entière production montre ainsi qu'il peut être considéré d'abord et avant tout comme un symphoniste. Ses symphonies décrivent un monde si parfait et si unique qu'il semble que chacune repose sur une nouvelle compréhension du monde. Elles reflètent, chacune dans son genre, son entendement de la vie et des gens, son amour pour sa patrie et pour sa nation. Elles sont, en même temps, intimement reliées à l'histoire du peuple estonien et à sa lutte pour la liberté et l'indépendance. Il doit être souligné que chaque symphonie révèle un nouveau stade de l'œuvre du compositeur reflétant un changement de style ainsi qu'un monde artistique et figuratif différent. La pensée symphonique devient un moyen organique d'expression et se fait sentir aussi dans ses autres œuvres. Dans les morceaux pour piano de Tubin par exemple, nous pouvons remarquer les techniques de développement symphonique et l'essai d'élever une unité dramatique dans laquelle la structure pianistique acquiert souvent une splendeur orchestrale plurale et monumentale. Mais ses œuvres pour piano devraient en même temps être considérées comme des compositions indépendantes et complètes avec leur langage musical hautement distinctif, riche et coloré. On est aussi attiré par l'habile instrumentation, un défi pour le pianiste; elle requiert beaucoup de virtuosité dans l'interprétation du contenu musical (nous devons mentionner ici l'importance des parties de piano dans la musique de chambre de Tubin – dans ses pièces pour violon et ses chansons pour une voix).

Le plus important cependant est que Tubin fasse preuve d'une perception musicale profonde qui, avec une structure claire et logique, laisse une image visuelle concrète (par exemple dans l'archaïque *Ballade sur un thème de Mart Saar* ou dans la Sonate

no 2, succincte et gigantesque) généralisant les attitudes du compositeur et ses idées sur l'univers reflétant son monde intérieur subjectif jusqu'à les élever au niveau objectif de concepts humains universels.

Quoique les œuvres pour piano n'occupent pas de position centrale dans la production très variée de Tubin, il est intéressant de savoir que ses premières œuvres furent écrites pour le piano. Il s'agit de *Berceuse* (dédiée « A mon cher ami Ruudi, à être jouée avant le coucher », datée de Tartou, 19 décembre 1925) et *Feuille d'album* (dédiée « A mon cher Ruudi, pour méditer », datée de Tartou, 10 janvier 1926). La première est une pièce assez remarquable avec sa plaisante atmosphère émotionnelle qui, quoiqu'elle rappelât l'idiome musical de Ravel, montre la recherche d'une expression émotionnelle plus concentrée et plus recherchée de la part du jeune compositeur. C'est un ouvrage d'un étudiant en deuxième année de la classe de composition de Heino Eller, mais qui attire l'attention grâce à son habileté technique à exprimer une idée musicale provenant d'une émotion particulière, ne manquant pas de valeurs cognitives et artistiques (1).

Bien que la seconde de ces pièces de jeunesse, *Feuille d'album*, n'atteigne pas le degré d'expression de la première, nous devons souligner que les œuvres estudiantines de Tubin le désignaient déjà comme une personnalité créative talentueuse et prometteuse. Il est renversant de déclarer que ses premières compositions de 1926 et 1927 (les pièces pour piano ci-mentionnées, deux préludes, les chansons pour une voix *Votre Main douce*, *Dans les Cieux*, *La Chanson de Dreng sur un glacier*, la chanson chorale *Une Chanson de berger*) pouvaient se mesurer aux meilleures œuvres de plusieurs compositeurs estoniens contemporains.

Les plus remarquables des premières pièces pour piano de Tubin sont ses **Préludes**, souples et flexibles. Les deux premiers furent écrits pendant les études de Tubin dans la classe de Heino Eller entre 1927 et 1928. Quoiqu'on puisse y déceler une certaine influence du dehors de compositeurs plus âgés comme Scriabine, Debussy et Eller, les préludes révèlent de la maturité et un monde juvénile émotionnel romantique

exceptionnellement charmant. Un lien avec l'impressionnisme français est discerné grâce à leur aisance mélodique et au doux fond harmonique à la couleur apparemment indépendante de tons légers et pastel. Le premier, en si bémol mineur, est particulièrement intéressant grâce à la clarté et à l'intégrité de la structure formelle où on peut trouver des traits communs à ceux de certains des préludes d'Eller. Dans les préludes de l'un comme de l'autre, on peut observer un principe analogue – la structure musicale est centrée tout autour d'un sommet éruptif après une introduction assez courte. La fin de l'apogée est suivie d'un bref intervalle puis d'un retour à l'atmosphère initiale. La préluade forme ainsi un arc. Dans la reprise du Prélude en si bémol mineur, la voix supérieure indépendamment contrapuntique ainsi que les mélodies imitatives au ténor créent un sens de largeur tonale donnant un bon exemple de structure harmonique multilinéaire des premières œuvres de Tubin (2).

En 1976, Tubin inclut le Prélude en si bémol mineur dans le recueil de 10 Préludes alors qu'il omit l'autre, le Prélude en fa mineur. Il n'était évidemment pas totalement satisfait de cette œuvre de jeunesse; en outre, il y a une certaine ressemblance de groupements rythmiques avec le précédent. Comparativement, le Prélude en fa mineur sonne plus improvisé et libre à mesure que la structure musicale est tissée de sous-mélodies plus imitatives. La vraie apogée – *Largamente* – en *pianissimo*, arrive après une montée de moindre importance en *fortissimo*: la surprise formelle est complète! (3)

Les deux préludes suivants, écrits en 1934, sont un grand pas en avant vers l'indépendance du matériel musical. Le compositeur avait alors déjà complété sa première symphonie et, lorsque l'on compare ces préludes avec son œuvre précédente, ils semblent composés par un maître mûr et affranchi. La variété rythmique et l'emploi d'une mélodie de folklore dans les préludes de 1934 (pour la première fois dans des préludes pour piano estoniens) sont assez remarquables. Les armures ne sont pas indiquées et les modulations abondent dans ces préludes, surtout dans le premier où fa mineur est finalement affermi comme tonalité principale grâce à plusieurs succes-

sions de gammes chromatiques. La base tonale du deuxième prélude est do majeur quoique la mélodie folklorique sonne elle-même en mode mixolydien. Formellement, le prélude se compose de variations sur un thème d'une mélodie du folklore estonien d'étendue restreinte (4).

Dans les années 1930, Tubin composa deux autres préludes pour le piano. Le premier, en ré majeur, fut écrit en 1934. La pièce est sensiblement différente des préludes précédents grâce à son caractère souple et dansant dans une tonalité ensoleillée. Vu sa facilité technique, le prélude est probablement destiné aux enfants. Le second, que le compositeur appela plus tard un prélude, est intitulé *Un Moment* dans le manuscrit. Le compositeur dit qu'il avait eu l'intention de l'associer à deux autres préludes complétés en 1934, pour former un cycle mais il resta inédit. Il est intéressant de noter que Tubin le considérait comme une de ses pièces les plus réussies. Il ne fait pas de doute qu'il s'agisse, formellement, d'une de ses pièces brèves les plus laconiques et condensées. Avec son développement de marche et son caractère angulaire, elle semble afficher un esprit de protestation devenant plus puissant à chaque mesure (5).

Un autre prélude a été conservé parmi les ébauches de la main de Tubin. Il est daté de 1949, écrit à la mine et malheureusement inachevé mais son numéro de série un indique que le compositeur avait l'intention à ce moment-là d'en écrire d'autres.

En plus du Prélude en ré majeur, Tubin a écrit d'autres compositions pour enfants. *Une Chanson en traîneau* et *Danse de poupée* sont des pièces pédagogiques brèves et faciles pour les débutants alors que des tons doux et transparents semblant faire écho aux pièces juvéniles de Tubin sont observés dans *Le Vol d'un Papillon*. En 1978, Tubin écrivit un cycle de variations intitulé *Une Petite Marche* pour le 7^e anniversaire de naissance de sa petite-fille Rana. C'est une pièce essentiellement éducative.

Une œuvre de son propre chef est la **Sonate no 1**, écrite dans la classe de composition de Heino Eller en 1928. C'est la première œuvre sur une grande échelle de Tubin. La sonate fut composée en quatre mouvements dont malheureusement seulement trois ont été conservés. Le compositeur a plus tard traité le premier mouvement

comme une œuvre indépendante, ce qui est essentiellement juste, l'appelant *Sonate-allegro*. La forme est assez large. L'aspiration créatrice effrénée du compositeur, son expressivité extrêmement passionnée et émotionnelle explosent dans une apogée extatique à la Scriabine (6). C'est ici que nous découvrons Tubin tout d'abord comme un grand romantique. Quoique ce ne soit peut-être pas typique de lui, cela témoigne de sa nature créatrice exceptionnellement riche et variée suite aux influences de ses jeunes années et aux principes selon lesquels son style individuel s'est développé. Cette œuvre de jeunesse de Tubin présente un tissu pianistique et varié, c'est pourquoi elle est captivante en dépit d'un peu de prolixité et d'excès dans la forme. A la fin de la *Sonate-allegro*, les sonorités croissantes dans la coda reposent sur la pédale en mi majeur qui, en particulier, semble souligner l'indépendance et la complétude de la section. Ainsi, elle reste vaguement reliée au reste de la sonate.

Le second mouvement – scherzo en mi bémol mineur – est le plus compact et le plus unifié. Il est plus mûr, on croirait presque qu'il appartient à la prochaine période des œuvres de Tubin. Dénué d'excès, le développement musical est organisé et suit une ligne claire, formant une composition en trois parties. Le thème principal est accompagné d'un ostinato qui devient une des caractéristiques du développement, typique du Tubin futur (7). Le trio lyrique de la section centrale fait contraste à la section A, techniquement plus compliquée et plus active. Le thème est répété trois fois, varié et métamorphosé. S'étendant graduellement, il se développe jusqu'à un sommet passionné (8).

Le troisième mouvement – *Andante mesto, con passione* – est composé en forme ternaire. La pensée orchestrale de Tubin est clairement révélée ici ; des moyens expressifs, typiques des cordes, sont perceptibles dans le tissu. Le premier thème varie tonalement, formant un riche dessin mélodique avec le mouvement linéaire des autres voix (9). Le second thème (*poco agitato*) est aussi changeant que le premier, ajoutant une variété improvisée avec ses chaînes de séquences. Dans la section centrale, à son tour de forme ternaire (ABA1), deux thèmes se rencontrent aussi. Au fur et à mesure

de leur développement et de leur extension, ils construisent une structure mélodique riche et compliquée qui peut sembler un peu excessive. Elle dévoile néanmoins la richesse de l'imagination du compositeur et son monde intérieur émotionnel romantique. Dans un développement tendu à la Wagner et semblant interminable, le premier thème transformé culmine avec une profusion d'émotions passionnées annonçant en même temps le début d'une réexposition (10). C'est seulement dans la coda – *Largamente tranquillo* – que la tonalité principale de do majeur est affermie. Vu la relative indépendance et la longueur des mouvements conservés, il serait raisonnable de les exécuter comme des pièces séparées.

La prochaine œuvre sur une grande échelle fut écrite par Tubin en 1942 seulement, après l'achèvement des symphonies nos 1 et 2. Ce fut la longue **Sonatine en ré mineur** en trois mouvements. L'expressivité émotionnelle qui placerait les œuvres de jeunesse de Tubin dans le style romantique tardif, est remplacée par une cognition intellectuelle qui organise et façonne la forme et la structure de ses œuvres pour piano de la période intermédiaire. Les compositions de cette période sont caractérisées par un style beaucoup plus personnel qui, se développant à partir des figures musicales intérieures, progresse finalement vers de plus grandes généralisations artistiques. Avec cela, les moyens d'expression typiques du piano romantique s'éloignent et la structure s'enrichit, demeurant certes sonore, mais correspondant maintenant mieux à la perception musicale individuelle du compositeur. Dans la Sonatine, Tubin s'avère maîtriser une structure formelle équilibrée où l'idiome musical caractéristique de son créateur est élaboré. En fait, cette nouvelle qualité est déjà apparue plus tôt, surtout dans sa Symphonie no 2 sur un sujet historique. Dans le contenu dramatique de la Sonatine, nous pouvons remarquer la richesse symphonique et orchestrale du développement symphonique. La Sonatine est particulièrement intéressante parce que le matériel thématique est basé sur un seul et unique thème. Il paraît dans sa forme la plus pure au début du premier mouvement (11). Le premier thème du second mouvement en provient (12). Le même thème varié résonne dans le finale (13).

En ce qui a trait à la présentation des thèmes et à la composition formelle, la Sonatine est caractérisée par une clarté classique. Le point focal de l'œuvre est le second mouvement – *Andante sostenuto, quasi largo* – caractérisé par un développement égal et intense du matériau musical. Nous pouvons encore une fois observer ici les penchants symphoniques du compositeur, ce qui implique la construction de passages plus grands développés à partir d'un élément initial particulier, très souvent au moyen d'un modèle rythmique ostinato. Dans le second mouvement, ceci est illustré par une séquence égale d'accords en noires, rappelant un martellement. Les figures musicales ressemblant à des pas lourds peuvent également être trouvées ailleurs dans la production du compositeur.

Le finale est une sonate en rondo où le thème principal, avec son vif mouvement en 6/8, ressemble à la tarentelle italienne. Ce patron rythmique est caractéristique de plusieurs de ses pièces rapides. Dans la partie centrale du finale, le compositeur revient à la méditation mélancolique qui semble suivre dans l'atmosphère du second mouvement (14). Ce passage est en quelque sorte semblable au premier thème de la Fantaisie en fa mineur de Chopin, ce que le compositeur reconnut lui-même. Mais cette figure, rappelant une marche funèbre, indubitablement originale dans l'interprétation de Tubin, est manifestement reliée aux impressions et expériences personnelles du compositeur dans ces temps durs. Il est intéressant de noter que, dans le dernier mouvement, les principaux thèmes du premier mouvement et du finale apparaissent simultanément (15). A la fin de la Sonatine, cette figure – dérivée d'un thème initial et développée symphoniquement – assume une responsabilité vitale et mène à une fin triomphante et virtuose. Grâce à cette intégrité thématique, la pièce d'environ 25 minutes forme un cycle monolithique dont le développement dramatique et la magnificence nous captivent.

Chronologiquement, la pièce suivante pour piano fut écrite en Suède et est un hommage à l'œuvre de Mart Saar. Elle est intitulée ***Ballade sur un thème de Mart Saar*** où Tubin a utilisé un thème mémorisé tiré du chant choral de Saar *Sept Tombes*

vêtu de mousse (dans le texte du récit épique *Kalevipoeg* [*Le Fils de Kalev*]). Comme Tubin l'expliqua lui-même, il fut poussé par son respect et son amour de l'œuvre de Saar. À vrai dire, Saar avait utilisé une mélodie folklorique authentique dans ce chant choral (16, 17). Tubin a été fasciné par le thème comme il sonnait dans l'interprétation de Saar avec sa gravité archaïque où le mouvement de type choral en valeurs de notes longues dans la première partie du thème fait contraste au patron rythmique dansant dans la deuxième partie avec l'addition du refrain «kaske» – un motif monotone typique des chansons du folklore estonien (18).

Toute la structure de la Ballade repose sur ce thème et le compositeur emploie ici une de ses formes préférées de variations : la chaconne. Quoique Tubin ne l'ait pas spécifié, il semble qu'ici comme dans sa seconde symphonie, il eût fait appel au passé et à la lutte historique de sa nation, étant influencé par le contenu dramatique archaïque de l'épopée *Kalevipoeg* sur laquelle repose la chanson chorale de Saar. Avec son matériau musical et sa concentration formelle travaillés avec soin, c'est une des œuvres pour piano les plus fécondes de Tubin, impressionnante avec son développement dramatique, sa force expressive suggestive et une grande abstraction, un parallèle à *Finlandia* de Sibelius. La Ballade fut une des premières œuvres de Tubin à être immédiatement acclamée par les critiques étrangers.

Dans la prochaine œuvre pour piano complétée la même année – *Variations sur un air folklorique estonien* – Tubin utilise également la musique folklorique. Selon ses propres dires, il voulait ici s'identifier lui-même aux anciens bardes, composant une mélodie reposant sur les inflexions des chansons folkloriques estoniennes. En fait, le compositeur a ici utilisé deux chansons folkloriques authentiques et existantes (19, 20). Elles ont été combinées organiquement par Tubin en un matériel thématique intégré avec un refrain «kaske» caractéristique à la fin (21).

En comparaison avec l'œuvre précédente – la Ballade – les Variations semblent plus subjectives et fascinantes avec la sonorité poétique particulière à la musique folklorique et la présentation narrative suggérant une ballade. Alors qu'une parenté

avec l'archaïsme, caractéristique de Saar, peut être observée dans la première, un lyrisme et une froideur nordique attribuables à Heino Eller sont clairement discernés dans la seconde. Se servant du principe de variation libre, ce qui devait peu à peu devenir la marque distinctive de sa production, Tubin tire de nouveaux éléments thématiques d'un thème initial, éléments qui, à leur tour, font progresser l'argument dramatique.

On doit attirer l'attention sur un épisode de qualité rare : le motif tiré du thème principal acquiert une nouvelle signification indépendante commençant en *pianissimo* et parvient à un sommet symphonique jusqu'à la métamorphose du premier thème en *fortissimo* (22). Un trait typique des pièces de mélodie folklorique de Tubin est la généralisation du monde artistique et figuratif, implicite dans la musique folklorique et c'est pourquoi on dirait qu'il s'agit d'un péan au folklore estonien.

En 1947, Tubin écrit le cycle *Quatre Chansons folkloriques de mon pays*, quatre chansons basées chacune sur une mélodie folklorique authentique. Comme Tubin utilise la variation libre, il n'est peut-être pas tout à fait juste de les appeler arrangements d'airs folkloriques ; un air folklorique est la base sur laquelle le développement subséquent s'élève. Dans chaque pièce, le trait caractéristique est l'évolution du plus simple au plus compliqué. La première pièce est une *Valse paysanne* où le thème est présenté d'abord dans un arrangement extrêmement simple (23). Suit un nombre de variations semblant souligner la maladresse et la lourdeur paysannes. La seconde pièce est une *Chanson du semeur* primitive où le ritualisme inspiré de la chanson de folklore sonne comme une incantation magique faisant allusion à la croyance populaire que la chanson a le pouvoir d'affecter la moisson. *Polka de cithare (Polka de Kandle)* sonne avec originalité et provocation ; le compositeur obtint cette mélodie du musicien folklorique estonien Kandle Juss qui vivait à Stockholm. Le compositeur essaya ici d'imiter la cithare estonienne. Dans la dernière section, Tubin s'est servi d'un air folklorique très répandu, *Chanson d'un batteur*. Cette mélodie l'avait longtemps fasciné, il en parlait comme d'« une mélodie folklorique prometteuse qui pour-

rait avoir un usage universel ». Intitulée *Danse du batteur*, elle ressemble à un rituel avec sa sonorité primitive et son expressivité extatique. Grâce au principe de développement variable durant lequel la structure mélodique s'étend peu à peu jusqu'à comprendre tout le clavier dans la dernière variation, elle acquiert une richesse sonore orchestrale formant ainsi le sommet du cycle au complet (24).

La **Sonate no 2** marqua un tournant dans la production de Tubin. Elle fut composée atonale, soit sans désignation de tonalité. Le compositeur caractérisa son œuvre dans les termes suivants : « J'y ai reçu une leçon pour la vie. J'ai appris à me concentrer sur l'essentiel et à laisser tout le reste, tout ce qui était inutile, superflu, monotone ; chaque note dut trouver la place qui lui convenait. » Pendant la composition de la Sonate, Tubin était fortement inspiré par les aurores boréales à Stockholm à l'automne 1949. « Le ciel au complet était en mouvement. Tout autour de moi étincelait et tournoyait, toute la nature », rapporta le compositeur. La Sonate fut achevée après neuf mois de travail intense et elle commence par une exposition mélodique miroitante en rythme libre qui reflète le jeu de l'aurore boréale. Le thème principal émerge contre ce fond (25).

Le « thème d'aurore boréale » est un élément constructif essentiel dans tous les mouvements de la sonate. Ses transformations et le matériel thématique sont des facteurs importants dans la dramaturgie de l'œuvre. « Ce groupement me tourmentait ces jours-là. Je l'ai inséré dans deux sonates mais je ne pouvais pas m'en débarrasser, quelque chose en restait toujours. Je m'en suis ensuite servi dans ma sixième symphonie – et m'en suis libéré », expliqua le compositeur. De toute évidence, le « thème d'aurore boréale » avait une signification profonde pour le compositeur, symbolisant un jeu diabolique semant le chaos en bouleversant et détruisant tout. Il est intéressant de noter que nous pouvons rencontrer ce genre d'image musicale beaucoup plus tôt dans sa production, à un endroit où elle est littéralement associée aux forces du mal. On pense au ballet *Kratt (Le Troll)* où on l'entend pour la première fois au moment où le troll s'approche du fermier avec son butin. Les thèmes principaux du premier

mouvement et du finale de la sonate (les deux commencent par une quarte ascendante) contiennent une certaine résistance intérieure. Le conflit né de ceci forme l'axe de la structure dramatique de la sonate. Dans l'abstrait, il décrit la foi et la conviction du compositeur en une renaissance morale dans le monde en ruines de l'après-guerre. Ceci aboutit à une structure de sonate extrêmement tendue et condensée qui nous impressionne par son pouvoir magique, son combat pour les valeurs de la vie, son dilemme d'Hamlet « d'être ou de ne pas être ».

Dans le premier mouvement, on peut observer le développement en variations du thème principal qui, avec le « thème miroitant », est répété chaque fois dans une forme modifiée et paraît sans ce dernier la cinquième fois au sommet – *poco largamente agitato e con passione* – marquant le début de la récapitulation. Le compositeur a dit que la présentation extatique du thème principal fut écrite sous l'influence de Scriabine duquel il avait minutieusement étudié l'œuvre (27). Alors que le combat entre les deux figures contrastantes forme l'axe du premier mouvement, le thème subsidiaire est pratiquement manquant. À sa place, le motif descendant dans la basse acquiert une importance vitale, achevant le premier mouvement ; il serait formellement le thème de la section finale.

Le second mouvement est une série de variations sur deux airs de la Laponie. Que Tubin ait eu recours au folklore de la Laponie peut sembler inattendu au premier abord. Il peut cependant exister un lien entre ceci et son expérience d'aurores boréales, ce qui poussa le compositeur à se tourner vers de la musique folklorique authentique. Dans l'épopée *Kalevipoeg* (Canto XVI), l'aurore boréale est apparentée à une idée mystique d'endroit où la terre et le ciel se rencontrent ; c'est justement ce que le fils de Kalev cherchait lorsqu'il atteignit la côte de la Laponie où il rencontra le magicien lapon Varrak qui devait lui montrer le chemin menant au bout du monde. Il semble que ce soit en considération de cela que Tubin fût attiré par les mélodies laponnes qu'il trouva dans le recueil de Karl Tirén.

Le premier air, « scandé d'une façon imposante », est caractérisé comme suit :

«C'est une chanson trompeuse de déesses sylvestres dont l'influence suggestive est accrue par le décor assorti, par l'aspect sauvage avec ses illusions et son potentiel hallucinatoire, que l'imagination populaire a changé en esprits mystiques... Les vieux garçons surtout voulaient l'écouter à cause de son évocation d'un désir caché mais passionné» (28). La seconde mélodie est un *juoigo* de Laponie. C'est une chanson d'amour chantée par trois jeunes filles laponnes (29). Tubin a joint ces deux mélodies plutôt différentes en une unité intégrée sur laquelle il a bâti des variations dans trois larges passages (30). Dans la seconde section, le «thème d'aurore boréale» apparaît aussi, calmement et mystérieusement, en compagnie de la mélodie de la chanson d'amour lapone, comme un souvenir lointain (31). Suit une grande cadence rappelant le miroitement fantastique de l'aurore boréale avant la section finale; elle laisse une impression chaotique dans l'atmosphère musicale extrêmement dense de la seconde section. Dans le dernier passage, les accords à la main gauche ressemblent au tintement de cloches qui, dans le folklore lapon, est relié à un certain type de *juoigos* mais nous rappelle aussi le motif traditionnel «kasko» souvent répété dans la musique folklorique estonienne. La seconde variation est la plus impressionnante; elle évoque une marche funèbre avec sa démarche lourde où les accords en appels de cor à la main droite sont accompagnés de lignes de basse aux sonorités magiques (32). «Voici les tambours lapons», remarqua une fois le compositeur. On doit noter ici que quoique les rythmes authentiques des tambours chamanistes lapons n'aient pas été enregistrés (les tambours lapons disparurent au 17^e siècle déjà), Tubin a essayé de les reconstruire en ayant recours aux rythmes de la musique folklorique lapone. Les groupes rythmiques imitant les tambours lapons acquièrent une signification spéciale dans le finale.

Le finale commence par le son de tambours rappelant le rituel du chamanisme et devient un drame symphonique. Deux thèmes contrastants – le premier descendant, l'autre ascendant – sont d'importance primordiale (33, 34). Ces thèmes, développés et transformés avec le rythme ostinato de tambours lapons, constituent l'axe du finale.

Tout comme le premier mouvement, le finale repose formellement sur un schéma très relâché de sonate-allegro. Le développement a été remplacé par un épisode de danse magique et la récapitulation commence après un récitatif bref et méditatif avec un retour efficace du thème principal au courant duquel le thème principal apparaît aussi en canon. Un trait très typique de Tubin est la croissance du thème principal sur l'accompagnement de groupes rythmiques ostinato alors que l'expansion du piano aboutit à un développement particulièrement intense et authentiquement symphonique. Au sommet du thème principal, le thème II à la basse se lance dans un « combat à mort » qui, avec son caractère sauvage, mène à l'apogée de toute la sonate. Un effet psychologiquement saisissant est obtenu grâce à une apparition inattendue du « thème d'aurore boréale » dont l'agressivité semble tout fracasser (35).

Mais non, il est maintenant lui-même fracassé – étant lancé dans l'abysse de la non-existence en compagnie d'un motif chromatique descendant tiré du deuxième thème. Comme s'ils ressortaient des cendres, les motifs du thème principal se relèvent dans la coda qui jaillit comme une flamme, conquérant graduellement plus de terrain sonore. La fin de la pièce sonnait comme une protestation violente, fait montre d'ivresse extatique due à la résistance intérieure, confirmant la foi personnelle en « la vérité et la droiture ».

La Sonate pour piano no 2 de Tubin, avec son développement symphonique magnifique et sa richesse conceptuelle, est assurément un des chefs-d'œuvre de la musique pour piano du 20^e siècle et le sommet de la musique pour piano estonienne.

La *Suite sur des mélodies pastorales estoniennes* qui suit la Sonate est une œuvre simple, type musique de chambre lorsqu'elle est comparée aux dimensions musicales précédentes gigantesques. La suite fut écrite en 1959 et comprend sept mouvements. Comme le titre l'indique, seulement un type de mélodies – appartenant aux anciennes chansons runiques estoniennes – a été utilisé. Quoique le cycle soit conçu comme un cycle complet, chaque partie peut être considérée en soi. Lorsqu'il désigna l'ordre des parties, le compositeur se fia aux titres qui résument le contenu de ces chansons

folkloriques et décrivent la vie quotidienne d'un berger. Par conséquent, l'impression générale laissée par la suite est très complète et convaincante. Dans ses merveilleux arrangements d'airs folkloriques, le compositeur s'est montré capable de pénétrer l'esprit mélodique d'un simple berger. Le compositeur a de toute évidence inséré dans la pièce certaines de ses expériences d'enfant, donnant à tout le cycle un penchant intime et affectueux. Le fait que le compositeur ait utilisé de vieilles mélodies folkloriques dans leur forme authentique, sans changer quoi que ce soit, est spécialement digne d'attention. Il serait plus juste de les appeler arrangements. Déjà la première partie, *Une Berceuse de berger*, montre avec quelle précision Tubin a suivi une mélodie folklorique. Le compositeur a utilisé deux mélodies de Setu (Estonie du sud-est) tirées de l'anthologie *Chansons folkloriques estoniennes avec mélodies* de Herbert Tampere recueillies par A. O. Väisänen en 1913 (36, 37). Tubin a joint ces mélodies en succession immédiate avec leur harmonisation originale, se reportant à l'idiome de la chanson folklorique jusque dans l'articulation (38).

Quand on compare avec l'emploi antérieur de chansons folkloriques de la part de Tubin, on peut observer la parcimonie des moyens d'expression et la simplicité des textures. Formellement, chaque partie s'est développée à partir d'un air folklorique particulier alors que le principe de développement en variations a été utilisé. La variation motivique déployée n'a cependant pas été employée, les variations se produisent dans la texture accompagnatrice, en harmonie, de nouvelles voix ont été ajoutées. Ce principe semble pointer vers Mart Saar, contrairement à Heino Eller qui se servait beaucoup de la variation mélodique et motivique dans ses arrangements de chansons folkloriques. On doit aussi noter que les images de Tubin ne reposent pas seulement sur des mélodies mais encore sur le contenu d'une chanson particulière. Mais le trait le plus frappant du cycle est sûrement son imagination, riche et unique, et son ingéniosité harmonique avec lesquelles le compositeur pénètre dans le domaine des chansons folkloriques, faisant briller chaque mélodie comme une perle rare dans sa forme distinctive et inégalée.

L'œuvre suivante pour piano de Tubin fut une collection de **Préludes** achevée en 1976. Le compositeur pensait d'abord former un cycle de 12 préludes. «J'ai dit 12, mais il n'y en a que 10 en ce moment. Il serait trop long de les jouer l'un après l'autre mais ils semblent maintenant former une unité», écrivit le compositeur. Comme mentionné plus haut, Tubin utilisa ici trois de ses préludes antérieurs, c'est pourquoi il n'est pas très juste de les appeler un cycle – les différences dans le temps et le style entre les préludes antérieurs et ultérieurs sont trop perceptibles. Néanmoins, l'exécution de la collection en entier correspondrait aux intentions du compositeur. Le recueil sert de relevé des changements dans le style de Tubin puisque les œuvres de jeunesse ont été juxtaposées aux œuvres ultérieures. Les sept préludes composés en 1976 forment une entité stylistique qui pourrait être appelée un cycle.

En dépit de l'indépendance et du contraste des images, ils se complètent très bien car chaque prélude semble découler d'un précédent tout en étant une œuvre complète en elle-même. En comparaison avec ses préludes antérieurs, nous pouvons noter l'économie des moyens expressifs et la sévérité des motifs, un peu d'ascétisme même semblant confirmer les mots du compositeur : «Mon style repose sur les lois rigides de Palestrina.» L'harmonie de Tubin est fortement personnelle ; comparée à l'harmonie complexe de sa période intermédiaire, celle-ci impressionne par sa simplicité. Ceci est bien illustré par le début du no 4 où les accords de Tubin apparaissent dans leur forme pure (39).

Il a été dit que no 5 contient «un peu des nuances de l'harmonie de Scriabine» mais il doit être souligné que la logique motivique typique de Tubin est ici clairement perceptible. Dans le passage *poco mosso*, nous pouvons entendre des groupes déjà familiers de «martellement» servant de technique de développement dans plusieurs des œuvres de Tubin. Un motif ressemblant à une mélodie folklorique est répété deux fois, il apparaît aussi à la fin du prélude. Les nos 6 et 7 reposent sur un patron rythmique égal ayant acquis un caractère d'étude en 6/8 typique de Tubin. Le septième est une méditation sombre où le son de cors est imité à la main droite et un

genre de pas, à la gauche. Il est ici compris comme un patron rythmique ostinato dominant dans tout le prélude. Le no 8 est une série de variations sur deux mélodies de folklore estonien présentant les mêmes accords caractéristiques que ceux observés dans le premier prélude. Avant l'arrivée de la dernière section, le compositeur s'attarde un moment sur une valse illusoire (no 9) qu'il a présentée comme une danse macabre où les danseurs, se déplaçant très lentement, planent comme des spectres dans un cimetière. Ceci est immédiatement suivi de la dernière partie – une chaconne, la forme favorite du compositeur – qui semble exprimer la foi de Tubin dans le pouvoir de la musique pure. A la fin du prélude, le thème est présenté en canon, avec puissance et provocation, dans l'habillement harmonique particulier à Tubin (40).

Ces préludes malins ne furent cependant pas ses dernières pièces pour piano. En 1978, Tubin n'écrivit pas seulement *Une Petite Marche* déjà mentionnée, mais encore trois airs folkloriques ; ***Danse du train***, ***Valse de Hiiumaa*** et ***Pied plat de Saaremaa***. Ils furent commandés par Ernst Idla, entraîneur de gymnastique de renommée internationale, pour accompagner des représentations de ses troupes.

Les œuvres pour piano de Tubin ainsi que sa production en entier portent la marque d'une approche très personnelle reflétant le nationalisme du compositeur. L'individuel a été combiné au national et, grâce au matériel musical compris en profondeur et à la clarté de son développement dramatique, ses œuvres, l'une après l'autre, atteignent un niveau très élevé où le nationalisme prend une signification internationale. Sa musique s'élève à la hauteur des problèmes humains universels, nous impressionnant par son pouvoir intrinsèque et ses implications philosophiques. Le lien avec les œuvres antérieures des classiques estoniens a été à la fois maintenu, une continuité sans laquelle l'œuvre de tout grand compositeur national est unimaginable. Dans sa production, Tubin a combiné la magnificence et la pensée philosophique de Rudolf Tobias, l'effort de l'obscurité vers la lumière, le coloris raffiné et subtil de Heino Eller, l'expressivité sincère et l'intérêt de Mart Saar dans la chanson folklorique estonienne archaïque. S'appuyant sur les traditions de la musique classique estonienne, Tubin a

enrichi ces dernières de caractéristiques fortement personnelles donnant ainsi à sa production une place spéciale dans l'histoire de la musique estonienne et il a intégré les réalisations de la musique estonienne dans le riche trésor de la culture du 20^e siècle.

© *Vardo Rumessen 1988*

En plus d'avoir été le principal interprète de la musique pour piano d'Eduard Tubin, **Vardo Rumessen** (1942–2015) eut l'occasion de discuter en profondeur des intentions du compositeur. Lors d'un congrès scientifique à Stockholm en 1981, il joua par cœur toutes les œuvres pour piano de Tubin en la présence de celui-ci qui en a hautement autorisé les interprétations par Rumessen. Les éditions Nordiska Musikförlaget/Wilhelm Hansen qui, grâce à un contrat général, rendent toute la musique de Tubin accessible au public, ont invité spécialement Rumessen à en faire l'édition.

Rumessen est né en 1942 à Tallinn, Estonie et a obtenu son diplôme au Conservatoire public de Tallinn en 1971 avec une dissertation sur l'intégrale des œuvres pour piano de Mart Saar. Engagé au conservatoire, Rumessen a souvent donné des concerts et a profité de chaque occasion de favoriser la musique estonienne.

Rumessen a fait beaucoup de travail d'édition, également d'autre musique estonienne : l'intégrale des œuvres pour piano, des chansons et l'oratorio *Des Jona Sendung* de Rudolf Tobias, quatre volumes de chansons solos et toute l'œuvre pour piano de Mart Saar, un quintette pour piano et des chansons pour une voix d'Eduard Oja, des œuvres pour orgue de Peeter Süda, des pièces pour piano de Heino Eller, etc.

Il a été le premier Estonien à enregistrer de la musique à l'Ouest et en Union Soviétique. Sur étiquette Melodia, il a enregistré des chansons de Saar, le Concerto pour piano en ré mineur de Tobias, des préludes pour piano d'Eller, des chansons d'Oja, etc. Il a rédigé et compilé des livres sur Saar, Tobias, Artur Kapp, etc. Il a écrit de nombreux articles et travaux scientifiques sur des compositeurs estoniens et sur

la musique estonienne et il a donné des conférences à des congrès à Tallinn, Stockholm, Washington et Riga.

Lors de ses concerts et récitals de piano, Rumessen n'a pas seulement interprété des œuvres de compositeurs estoniens mais encore de J. S. Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Scriabine, Rachmaninov, Ravel et autres.

MUSIC EXAMPLES

1

Sonore, largo

pp



2

tempo I

p

pp

ppp



3

Larghetto

pp

pp

mp



4

Andante

p



5

Marciale sostenuto

p



6

Sostenuto

pp

p



7

Prato

pp

p



8a *Molto meno mosso*
Cantabile
p

8b *Governato*
pp

8c *Largamente*
ff

9 *Andante molto, con passione*
Cantabile
p

10 *Largamente*
ff

11 *Allargo moderato ma un poco agitato*
mf

12 *Andante sostenuto, quasi largo*
p *mf*

13 *Presto*
p

14 *Mezzo movimento, quasi marcato, ma misterioso*
pp *una corda* *legato* *ppp*

15 *pp* *una corda*
pppp

16 *G. G. V. n. 443 (1897)*
(A. Siles - c. 1892, 1902)
O - li mi - na ti - le - te - a - pois - si, o - li mi - na ti - le - te - a - pois - si

17 *Lento*

1. pöö - sa
 1. Vaa - ta, laa - nas pui - e pei - dus pui - e pei - dus, pöö - sa var - juks,
 1. var - juks, laa - na,
 1. pui - e pe - dus, pöö - sa var - juks, laa - na.

18 *Andante*

pp legato

19 *Ohutu kuu*
 Ohutene kuu kirjutasidaku laul.
 Lehtosa vanad laulud. Koost. R. Nurmi ja R. Kivimäki ja V. Tormanen. Tallinn 1977. 14. dd.
 Tee me ohutu - lu da, pevä mensesse meelde jü kuuhoõrnanõõle meesumare märe ja le

20 *Vilga rütu*
 Kus i sis vsc 3. Aak.

21 *Andante sostenuto*

p dolce

mp

poco rit. *in tempo*

pp

22 *Andante*

pp *ppp* *ppp*

23 *Moderato con moto*

f *p*

24 *Maiestoso*

fff *f*

25 *Rubato e agitato*

p *legato*

26

Musical score for measures 26-27. The top staff is marked *mf* and *rit.* with a *Fis* marking. The bottom staff is marked *ff* and *Fis*.

30

Musical score for measures 30-32. The top staff is marked *Andante* and *pp*. The bottom staff is marked *pp* and *A 3*.

27

Poco largamente, agitato e con passione

Musical score for measures 27-28. The top staff is marked *ff*. The bottom staff is marked *ff*. The tempo/mood marking is *Poco largamente, agitato e con passione*.

31

Musical score for measures 31-32. The top staff is marked *p*. The bottom staff is marked *p*.

28

Musical score for measure 28. The staff is marked *ff*.

32

Musical score for measures 32-33. The top staff is marked *pp* and *ritardando*. The bottom staff is marked *pp*.

29

Musical score for measure 29. The staff is marked *ff*.

33

Musical score for measures 33-34. The top staff is marked *Allegro* and *p*. The bottom staff is marked *p*.

34

p ma energico
non legato

35

ff molto agitato
dim

36

KASVA KÄRJÄSEKS!
Miehemär

ff Tsuu, äs-tä, suu-rim läp, kä-sä, äs-tä, kä-rus-ses, vii-nü vii-sä
vii-n-jä! Tsuu, äs-tä, suu-rimäst, kä-sä, äs-tä, kä-rus-säst!

37

KASVA KÄRJÄSEKS!
Miehemär

Tsuu, äs-tä, äs-tä, äs-tä, kä-sä, äs-tä, kä-rus-ses!
vii-nü vii-sä vii-n-jä! Tsuu - Tsuu, Tsuu - Tsuu!

38

Allegro

p *poco cresc.*
mf
poco meno $\text{♩} = 112$
p *dolce*

39

Moderato sostenuto

mf *p*

40

Pesante, largo

ff



EDUARD TUBIN AND VARDO RUMESSEN

ALSO AVAILABLE



EDUARD TUBIN: THE SYMPHONIES

Symphony No. 1 in C minor · Symphony No. 2, 'The Legendary'
Symphony No. 3 in D minor · Symphony No. 4 in A major, 'Sinfonia lirica'
Symphony No. 5 in B minor · Symphony No. 6 · Symphony No. 7 · Symphony No. 8
Symphony No. 9, 'Sinfonia semplice' · Symphony No. 10 (in one movement)
Suite from the ballet 'Kratt' ('The Goblin')

BAMBERG SYMPHONY ORCHESTRA · BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA
GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA · SWEDISH RADIO SYMPHONY ORCHESTRA

NEEME JÄRVI *conductor*

BIS-1402 (5 CDs, SPECIAL PRICE)

ALSO AVAILABLE AS SEPARATE DISCS (BIS-227; BIS-297; BIS-304; BIS-306; BIS-342; BIS-351; BIS-401)

These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

For kind financial support towards this project we gratefully thank the Eduard Tubin Society.

INSTRUMENTARIUM:

Grand Piano: Steinway D

RECORDING DATA

Recording: August/September 1988 at Danderyd Grammar School (Danderyds Gymnasium), Sweden
Producer and sound engineer: Siegbert Ernst
Piano technician: Greger Hallin
Neumann microphones; SAM 82 mixer; Sony PCM-F1 digital recording equipment

Post-production: Editing: Siegbert Ernst

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Vardo Rumessen 1988

Translations: Krista Mits & Eino Tubin (English); Barbara Ernst (German); Arlette Chené-Wiklander (French)

Music examples written by August Liius

Front cover illustration: Kallju Põllu, *Norrskenet (Northern Lights)*, mezzotint, 1973

Photos: © Eino Tubin; Erika Tubin; Jan Nordahl

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

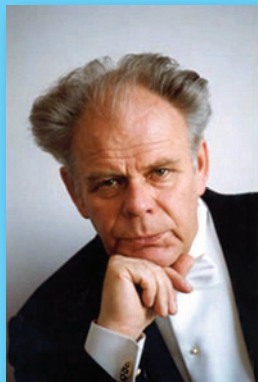
If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30

info@bis.se www.bis.se

BIS-414 © & © 1988, BIS Records AB, Åkersberga.



Vardo Rumessen