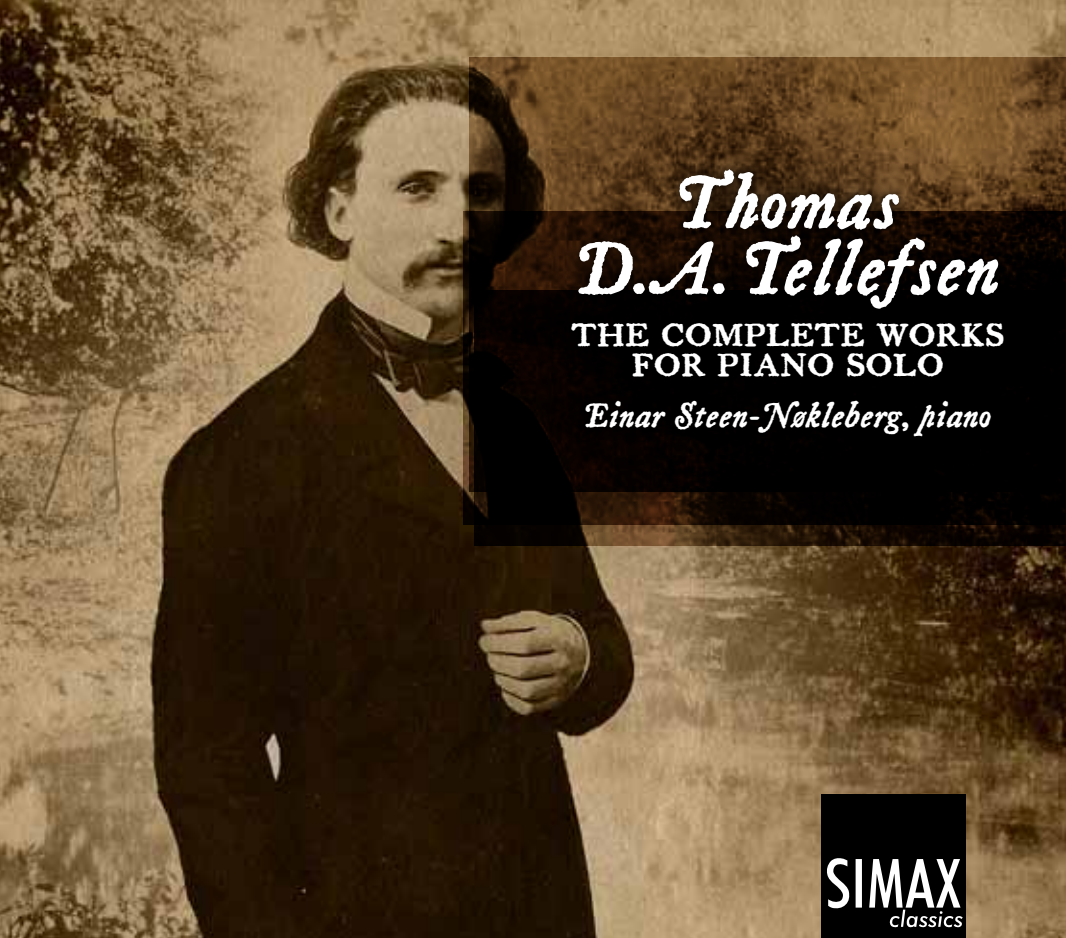

Thomas
D.A. Tellefsen
THE COMPLETE WORKS
FOR PIANO SOLO
Einar Steen-Nøkleberg, piano
SIMAX
classics

THOMAS D. A. TELLEFSEN (1823–1874)
THE COMPLETE WORKS FOR PIANO SOLO

CD1

Four Mazurkas, Op. 1 (Mlle Sophie Laporte)
1 Mazurka in A major 03:19
2 Mazurka in A minor 03:14
3 Mazurka in E minor 02:32
4 Mazurka in A major 01:29

5 **Nocturne in F major**, Op. 2 (Mlle J. W. Stirling) 04:41

Four Mazurkas, Op. 3 (Princesse Marcelline Czartoryska)
6 Mazurka in G minor 01:47
7 Mazurka in G major 02:18
8 Mazurka in B flat major 01:41
9 Mazurka in F sharp minor 03:13

Three Valses brillantes, Op. 5
10 Première valse in A flat major (Mlle Z. Auber) 01:23
11 Deuxième valse in G major (Mlle Louise Jedrzejewicz) 01:32
12 Troisième valse in E minor (Mlle Charlotte Jane Stirling) 03:58

13 **Tarentelle** in E flat major, Op. 6 (Baron de Stockhausen) 03:41

14 **Elégie** in F minor, Op. 7 ..... 07:15

15 **Huldredansen / Dance of the Hulders** in G minor, Op. 9 (Delphine Potocka) 02:45

16 **Adagio et Rondo in B minor**, Op. 10 (Baronne Nathaniel de Rothschild) 09:06

17 **2e Nocturne in E major**, Op. 11 (Lady Murray) 04:02

18 **Thème original et Fantaisie in B flat minor**, Op. 12 (Paul Gunsberg) 10:06

CD2

Sonata for piano, Op. 13 (Comtesse Geneviève Puslowska) 17:51
1 I Allegro moderato 07:28
2 II Adagio 06:23
3 III Rondo 04:00

Six Mazurkas, Op. 14 ..... 00:00
4 Mazurka in D minor (Princesse A. Troubetzkoi) 03:26
5 Mazurka in G major (Princesse A. Troubetzkoi) 01:33
6 Mazurka in F minor (Comtesse Nina Branicka 01:33
7 Mazurka in F major (Comtesse Nina Branicka) 02:56
8 Mazurka in D major (Comtesse A. Mniszech) 02:33
9 Mazurka in C minor (Comtesse A. Mniszech) 02:12

Feuillets d´Album, Op. 16 (Princesse Elizabeth Czartoryska) 00:00
10 Allegro moderato in B flat major 01:29
11 Lento in A flat major 02:37
12 Marche funèbre in C minor 06:37

13 **3e Nocturne** in B flat major, Op. 17 (Comtesse Laure Swieykowska) 04:55

14 **Grande Polonaise** in C sharp minor, Op. 18
(Princesse Louise, Princesse Royale de Suède et Norvège) 07:42

15 **Allegretto**, Op. 20 (Mme Sherman) 03:35

16 **Toccata** in F major, Op. 22 (Comtesse Nina Branicka) 08:58

17 **"La petite mendiante"** in E minor, Op. 23 (Princesse Woronzow) 02:42

18 **Grande Mazurka** in B flat major, Op. 24 (Baronne Alphonse de Rothschild) 03:52

19 **Grande Etude** in E major, Op. 25 (Mme Barbe de Stolypine) 03:31

CD3

1 **Bruraslaatten / Bridal Tune** in D major, Op. 26 (Princesse Julie Galitzin) 03:09

2 **Valse** in D flat major, Op. 27 (Baronne Nathaniel de Rothschild) 03:34

3 **Ballade** in C minor, Op. 28 (Rossini) 05:42

4 **Marche triomphale** in E flat major, Op. 29 (Baronne Marguerite de Contades) 05:15

5 **5e Grande Valse** in F major, Op. 30 (Marquise De Bethisy) 04:02

6 **6e Grande Valse** in F minor, Op. 30 (Baronne Gustave de Rothschild) 04:02

7 **Mazurka / Polskdans** in A major, Op. 33 (Mme Jenny Lind-Goldschmidt) 04:17

8 **"Au travers d´un songe"** in A flat major, Op. 34 (Comtesse Geneviève Puslowska) 03:34

9 **Capriccio appasionato** in B minor, Op. 36 (Mlle C. Vannier) 05:37

10 **Impromptu pour Piano** in G minor, Op. 38 (Comte Sigismund Puslowsky) 03:54

11 **4e Nocturne** in G flat major, Op. 39 (Comte François Puslowsky) 05:04

12 **"Walhallafesten" / The Walhalla Feast** in G minor, Op. 40 (Duchesse de Frias) 03:51

13 **Mélodies écossaises** in C sharp minor Op. 42 (Mme Hutchinson) 07:29
14 **Exercice en sixtes** in E major, Op. 43 (M. Delaborde) 03:01

15 **"Pavane de la Reine Elisabeth" / Queen Elisabeth's Pavane** in C sharp minor), Op. 44
(Baronne James Rothschild) 08:19

Einar Steen-Nøkleberg, piano

CD4

1 Moderato 06:41
2 Variations on Choral in G major - 'Kimer i klokker' 00:58
3 Prelude in G major – Allegro moderato 02:54
4 Lento - Allegro moderato - tempo primo 07:07

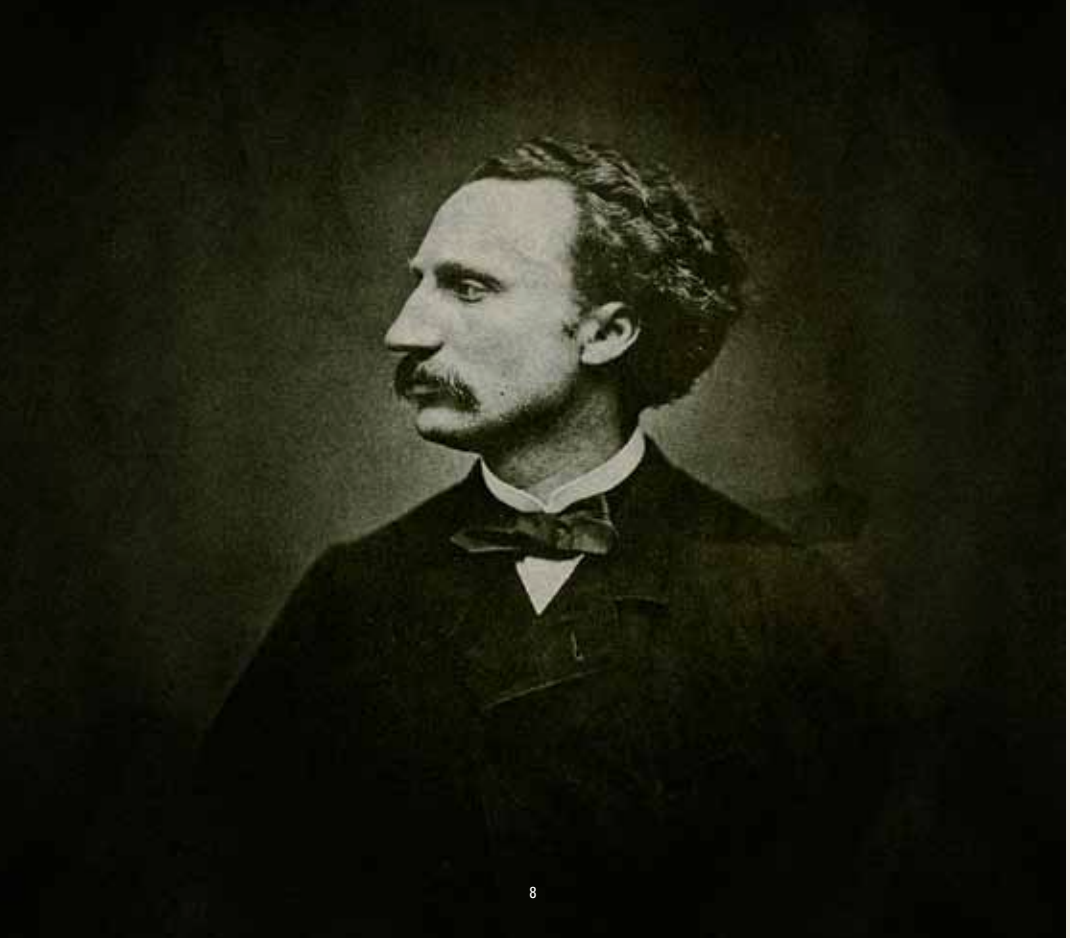
5 Larghetto 01:47
6 Prelude in G major 01:35
7 Suite in G minor: Prelude – Versette – Prelude 2 – Prelude da capo 03:38

Fughetta'r, versettes & cantabilae .....
8 Fughetta I C major 00:40
9 Fughetta II C major (4 voices) 00:31
10 Fughetta III C major (3 voices) 00:29
11 Fughetta IV A minor (4 voices) 00:45
12 Fughetta V A minor (3 voices) 00:51
13 Fughetta VI A minor (4 voices) 00:29
14 Fughetta VII A minor (4 voices) 00:32
15 Versette G minor 01:01
16 Fughetta VIII G minor (3 voices) 00:46
17 Cantabile G minor 01:15
18 Fughetta IX G major (3 voices) 00:25
19 Fughetta X G major (3 voices) 00:45
20 Fughetta XI G major (3 voices) 00:40
21 Cantabile C major 00:46
22 Cantabile D major 01:36
23 Fughetta XII D dorian (3 voices) 01:07
24 Mellomspill (ZWISCHENSPIEL) D dorian 00:40
25 Fughetta XIII D dorian (3 voices) 00:50
26 Versette D minor 00:33
27 Fughetta XIV D minor (4 voices) 00:41
28 Fughetta XV E minor (3 voices) 00:45

29 Prelude to Fugue 01:51
30 A Minor Variation 01:20
31 Waltz A minor 00:30
32 Adagio D major 02:36

33 Prelude G minor 01:38
34 Prelude Andantino E minor - mixolydian d - da capo al fine 03:04
35 Prelude G major 02:41
36 Prelude D major 01:27
37 Prelude E phrygian (picardian) 01:14
38 Fuga D dorian 01:37
39 Prelude G major 00:39
40 Adagio D minor Alla breve 01:05
41 Prelude G major 00:55
42 Interlude C major 00:59
43 Variations in G major on the Choral - 'Jesus styr du mine tanker' 01:16
44 Prelude G minor - 'I Jesu Navn' 02:57

Einar Steen-Nøkleberg, Érard grand piano (London 1853)



THOMAS DYKE AKLAND TELLEFSEN

by Harald Herresthal

Paris – a centre of musical activity

During the first half of the nineteenth century Paris was a popular place to study for Norwegian musicians. Waldemar Thrane travelled to the French capital in 1817 to study violin and composition, and a few years later he was followed by the pianist Hans Skramstad, who had published several virtuosic piano works during his studies there. Pianists Juliane Lindeman and Jacobine Gjertz were typical representatives of the many women who over the years went to France to learn languages, music and painting.

In 1831 Ole Bull went to Paris to become a violinist of the Paganini school. There he met pianists such as Ferdinand Hiller, Frédéric Chopin, Franz Liszt, Felix Mendelssohn, Sigismund Thalberg and many others. Paris had become a centre of activity for piano playing. Piano manufacturers tried to keep up with the increased demands for improved resonance and technical performance from the virtuosi. This was happening as the instrument gained a more and more important position in social life, often at the expense of other instruments and other forms of music.

It was therefore no coincidence that in 1842 the Norwegian pianist Thomas Tellefsen from Trondheim chose to study in Paris.

Studies in Trondheim

Thomas Tellefsen (1823-1874) was son of the organist of Nidaros Cathedral in Trondheim, Johan Christian Tellefsen. Both father and son had been pupils of organist Ole Andreas Lindeman, a former pupil of Israel Gottlob Wernicke, who in turn had studied with Johan Philipp Kirnberger, a pupil of J. S. Bach. With Lindeman there was therefore a teaching tradition in Trondheim that followed a direct line back to Johann Sebastian Bach.

Thomas Tellefsen was familiar with a number of Bach's keyboard works, which Lindeman used as obligatory etudes for his pupils. Carl Philipp Emanuel Bach's piano sonatas were standard repertoire for Lindeman's students, just as the writings of Daniel Gottlob Türk, Johan Philipp Kirnberger and Johann Mattheson were an obligatory part of Lindeman's music theory teaching. Thomas Tellefsen had access to the cathedral organ thanks to his father, an instrument he mastered as well as the harpsichord and piano.

Kalkbrenner's technique

Before departing for Paris Tellefsen did not know whom he was going to study with. Juliane Lindeman, who knew the Parisian scene from her own studies, had recommended either Frédéric Chopin or Henri Bertini the younger. Tellefsen believed that Chopin was a more accomplished pedagogue than Kalkbrenner. "When the matter has been decided, I will let you know whom I have chosen," he wrote confidently while en route to France in June 1842.

A friend of the family ensured that Tellefsen had somewhere to stay, and secured him a number of performing engagements to provide some income. Everything proved more expensive than he had expected, but he gave priority to visiting the opera and various salons where many famed pianists performed.

Tellefsen arrived in Paris at a time when the most celebrated piano teachers were enjoying their summer sojourn in the

countryside. He was therefore advised to start taking lessons from Charlotte Thygeson, Friedrich Kalkbrenner's prize pupil. She knew his method to the very last detail and she charged only a third of what Kalkbrenner himself demanded per lesson.

With Charlotte Thygeson Tellefsen encountered quite a different technique from that which he had learned with Ole Andreas Lindeman: "I immediately had to change saddle. My fingers were too curved and I drew them too far inwards. I glided along the key with my finger instead of letting it fall with conviction at the right point, which led to a loss of richness in tone," he wrote to his father. In a subsequent letter he explained the technique he was in the process of learning, for his father thought that he had to play with his fingers flat: "I curve my hand so that I strike the keys with the fleshy part of my finger, and the keys do not come into contact with my fingernails." Tellefsen reiterated that it was important to place one's fingers decisively, and that the overall aim was to produce a fuller sound. All force and power was to be concentrated in the fingers without using arm power. Octaves were to be played from the wrist. Tellefsen was aware that Kalkbrenner's technique was vital if one wanted to achieve a soft, lyrical tone, and he practised hard to master it. At the same time he saw the weaknesses of the technique: it could not be used to reproduce the grand orchestral effects that were so characteristic of Franz Liszt. In order to explain the difference to his father, Tellefsen recounted the following episode: At a soirée Kalkbrenner had played a composition he called *Le Fou* – the madman. When he had finished, Liszt said, "It is beautiful, but it is not mad enough." "You are right," replied Kalkbrenner, "in the same way that one does not break a string when playing on it."

Thanks to the dynamic possibilities of the piano a new style of interpreting Bach's music had evolved, which Tellefsen endeavoured to learn. With complete finger control the themes of Bach's fugues could be emphasized dynamically.

From Pleyel to Érard

In mid July 1842 Tellefsen had the opportunity of hearing Liszt perform. He made sure of arriving early so that he could sit close to the piano. There was an ecstatic atmosphere. The audience shouted out their sheer enjoyment after each item. "I behaved like a crazed person," wrote Tellefsen to his family at home, "for his performance made us delirious."

By November 1842 Tellefsen had used up all the money he had brought with him. Fortunately Charlotte Thygeson offered to give him lessons for free. In the meantime his friends in Trondheim managed to collect enough money for him to continue his studies. After a time Tellefsen was able to obtain work, playing at various evening events. At one of these soirées the Swedish Chopin student Henriette Nissen, who later became a famous singer at the Paris opera, performed his song "Der Fischer" to words by Goethe. The composer Giacomo Meyerbeer, who heard the performance, encouraged Tellefsen to continue composing.

Tellefsen could still not afford to have lessons from Kalkbrenner, but he was allowed to sit in while he taught. Kalkbrenner's method focused primarily on developing the students' technique, but at the same time Tellefsen thought one should also work on musical expressivity. He was afraid of losing what he might possess of talent and originality if he subjected himself to such a one-sided school as Kalkbrenner's. Tellefsen was also permitted to observe Henri Herz' classes; Tellefsen was impressed by the students' speed and elegance, but thought that their playing lacked spirit and power.

Thomas Tellefsen practised on instruments made by Ignaz Pleyel, but his greatest wish was to be able to afford a piano by Érard. In Paris Érard's instruments were valued on a par with Stradivari's violins. In the spring of 1843 Tellefsen's dream came true and he was granted three hours' practice

time every day on the instruments at Érard's piano studio. This brought Tellefsen into contact with the world's leading pianists of the day, who also practised at Érard's.

Tellefsen felt that he was developing as a pianist and as a composer, but he was worried about his future. He felt lonely and isolated; even though he had many friends and acquaintances he missed the Norwegian way of life. Norway offered only a minimal opportunity of making a living as a musician, but it was not easy in Paris either. His poor financial situation was weighing on his mind and in his many letters to his parents one can tell how depressed he was, and how difficult everyday life could be.

The divine Chopin

After having listened to piano teachers who, in Tellefsen's opinion, focused one-sidedly on technical aspects of piano playing, Tellefsen had come to the conclusion that he should become a pupil of "the divine Chopin". He would have been happy enough to study with Liszt, and it was chance that led him to Chopin. It all began with a letter of recommendation from the Norwegian consul in Honfleur to the poet Emile Barateau, who via several people introduced him to the writer Henri de Latouche. Through him Tellefsen met the writer George Sand. "I shall never forget the reception I was given," Tellefsen wrote to his father. Sand was intent on seeing the heroic side of Tellefsen having left Norway without knowing any French, almost penniless, armed only with his enthusiasm for his art and for Chopin. She concluded their conversation by saying that Tellefsen was Chopin's pupil. Tellefsen left her, drunk with joy. There was no doubt that he had made the right choice of teacher. Tellefsen felt that he immediately connected with Chopin, who saw the potential and originality of the young Norwegian. Instead of a one-hour lesson, Chopin gave him three. Chopin treated Tellefsen like a friend and also made sure he had composition lessons from Henri Reber, who belonged to Chopin's inner circle of friends.

Tellefsen's status as a pupil of Chopin helped alleviate his financial difficulties; engagements to perform and teach were more often forthcoming. He still suffered from ill health, but years of hardship and hunger were happily left behind. In the summer of 1845 Tellefsen stayed in Honfleur and the neighbouring town of Trouville, where he taught and gave recitals. In 1846 his *Quatre Mazurkas* op. 1 was published, dedicated to Sophie Laporte, a rich woman from Honfleur with whom Tellefsen for a period enjoyed a very close relationship. That same year he performed in Norway, referring to himself as a Chopin pupil in concert advertisements. The composer Halfdan Kjerulf was highly impressed with what he heard. Tellefsen had become quite something of a virtuoso and a "gifted composer". Kjerulf said of the mazurkas that they were "delightfully Nordic in their conception."

Thomas Tellefsen was one of the many who rushed the royal palace when the revolution broke out in Paris in February 1848. Like many others, however, he was disappointed with the way things developed. Elation turned to despair. The wealthy families, upon which many artists depended, lost much of their fortune. Chopin, Kalkbrenner, Moscheles, Tellefsen and many other pianists travelled to England to earn a living. Thanks to Chopin's many lady friends from aristocratic families Tellefsen gained access to the highest social circles at a time when not even Liszt or Thalberg managed to earn a living from public performances.

The Polish princess Marcelline Czartoryska was one of Tellefsen's well-to-do patrons, to whom he dedicated his *Quatre Mazurkas* op. 3. Another was one of Chopin's Scottish lady friends, Jane Stirling, to whom Tellefsen dedicated his *Nocturne* op. 2. Jane Stirling secured Chopin and Tellefsen engagements with Scottish lords and dukes.

During their time in London Tellefsen breakfasted with Chopin every day. Chopin was so ill that he often could not leave his

room; on those occasions when he was to perform, he was in such poor condition that he had to be carried to the piano.

When Tellefsen returned to Paris he discovered that French republic was not very beneficial to the arts. In 1849 he therefore began anew to prepare a continuation of his career in England and Scotland. He was happy to have the chance to earn some money and enjoy the Scottish mountain air, for in France it was not only the revolution that had made it difficult to work. Cholera had ravaged Paris, claiming the lives of several notable musicians including the Italian singer Angelica Catalani and the pianist Friedrich Kalkbrenner. Tellefsen mourned the loss of Kalkbrenner, but grieved even more for Chopin who died on 17 October 1849. Tellefsen was moved and honoured by his friend and teacher's last wish: Chopin wanted Tellefsen to teach his niece and to complete his piano tutorial series.

Artistic breakthrough

During the 1850s things improved in Paris. Tellefsen was able to re-establish his life there, not least due to the fact that several of Chopin's pupils wanted to study with him. Tellefsen's letters from the time are brightly optimistic. Tellefsen alternated between teaching, composing and writing articles on piano technique. To his father he boasted of his aristocratic acquaintances and that his reputation as a teacher increased day by day. He had four princesses and a duchess among his pupils. "I do not count the countesses!" he wrote.

In 1850 his piano concerto in G minor was published. He had originally intended to dedicate it to Chopin, but after his teacher passed away he chose instead to inscribe the work with King Oscar I of Sweden.

Tellefsen had not yet given a public recital in Paris. His début took place on 28 April at the Hôtel Lambert, the private residence, or rather palace, of prince Czartorysky, who lent Tellefsen his chamber hall. The most influential Parisian families were in attendance. Tellefsen was particularly pleased that George Sand, who seldom appeared in public, had done him the great honour of coming to the recital.

The reviews were good and the concert proved to be Tellefsen's breakthrough. The reviewer in *Revue et Gazette Musical de Paris* wrote that Tellefsen had taken over Chopin's tradition; the spirit of Chopin pervaded his performance, a fact that suggested that he played the piano unlike any other. The reviewer was of the opinion that there were many who could put on a more dazzling performance than Tellefsen, but that there were few who could produce a more pronounced, deep-felt, delicate and secretive tone than he: "There are few who are better able to interpret the veiled, mystical lyricism with which the Polish pianist has imbued all of his works." Tellefsen's own works also received favourable comment.

After this, Tellefsen gave an annual public recital that was considered something of an occasion. Throughout the academic year he taught, reserving vacations for recital tours. When he played Chopin's music, reviewers observed that not only had he taken over many of Chopin's stylistic secrets, he also resembled his mentor in idea and emotion.

Pupils from Polish and Russian noble families provided the backbone of his income. Therefore he suffered financially when the Crimean war broke out between Russia and Turkey in 1854. France was on the side of the Turks, which meant that his Russian and Polish pupils were forced to leave Paris.

Concertos and chamber music

Chamber music did not have a particularly high status in France during the first half of the nineteenth century. There existed nonetheless a number of chamber ensembles that gave concerts at private residences.

There are five extant chamber music works after Tellefsen: two sonatas for violin and piano, a sonata for cello and piano, a sonata for two pianos, and a trio for piano, violin and cello. There are also fragments of a piano quartet. The chamber works were all composed during the years 1854-1867, a period when Tellefsen regularly performed chamber music with the cellist Auguste Franchomme and the violinist Delphin Alard, who had formed a society for chamber music. Tellefsen's works are characterized by clarity and a sense of proportion. Even though these somewhat conservative pieces cannot be said to be groundbreaking they were nonetheless an important contribution at a time when French composers showed little interest in writing chamber music.

At the chamber music soirées classical and romantic works made up most of the programme. From time to time, however, Bach and other seventeenth-century composers appeared on the billing, which demonstrates a transition between what were called "les concerts de musiques de chambre" and "les concerts historiques". Performing together with colleagues inspired Tellefsen to compose a cello sonata, two violin sonatas, and a sonata for two pianos, in addition to a number of shorter, salon pieces. Tellefsen was an active participant at the historical soirées where works by Bach, Handel, Rameau and other baroque composers were performed.

Tellefsen had originally come to Paris to learn contemporary piano technique and to acquire romantic repertoire for the piano. On discovering that the French lacked the tradition on which he had founded his style and technique, he did his part by contributing knowledge and literature from the unbroken Bach tradition in Trondheim. At several recitals he played the harpsichord, and sought to increase interest in early music by publishing works by Norwegian and European baroque composers.

Tellefsen's two piano concertos were composed in 1848 and 1853. They are written in a classical-romantic style following a tradition from Mozart via Hummel, Field and Kalkbrenner to Chopin. In the same way that Chopin in the last movement of both of his piano concertos introduced local colour in the form of Polish dances (krakowiak and mazurka), Tellefsen used a traditional bridal march from Sogn as the main theme of his piano concerto in G minor. The second theme takes its rhythm from the Halling dance. The concerto was composed in 1848 while Chopin was still alive. During the spring of that year Tellefsen had performed a great deal with Ole Bull who borrowed Norwegian folk tunes and traditional tunes from countries he visited in his violin fantasias. The revolution, which gave oppressed peoples hope of freedom, provided inspiration for the use of folk music.

Works for piano

Tellefsen composed sixteen mazurkas, which must be considered as being some of the best music in his output. These pieces are full of pregnant ideas, surprising turns and are concisely shaped. The first of the mazurkas are short and relatively simple in structure. In the later ones the dance form has been expanded into a tone poem. Opus 1, no. 1 and opus 3, no. 4 are good examples of how Tellefsen crafted his mazurkas melodically, rhythmically and harmonically under the influence of Chopin's music.

Even in the first mazurkas it is evident that Tellefsen made use of what we might call Norwegian forms of expression, borrowing certain elements from the traditional dance "springar". This is possibly due to the fact that the tripartite rhythm of this dance is easily adapted to the structure and rhythm of the mazurka.

The six waltzes are salon pieces, composed for teaching purposes for pupils who could afford to pay for a dedication. These pieces should not be underestimated, for the technical and musical demands they pose are considerable. In the waltz op. 27 one can clearly hear the way in which Tellefsen,

just like his teacher, elevated the waltz form to become a substantial work of art.

John Field is considered to be the father of the nocturne. His pieces may have served as models for several of Tellefsen's nocturnes; as in *Nocturne* op. 17, however, Tellefsen's works are larger in format and are more French-influenced than German. *Nocturne* op. 39 in G flat major is a musical highpoint of the genre.

Grand Etude op. 25 is a study in passagework and broken chords, while *Exercise en sixtes* op. 43 concentrates on sixths, advanced figures and passagework. These pieces not only give an indication of Tellefsen's considerable technique, they also show something of the standard of his pupils.

In addition to the above-mentioned forms characteristic of Chopin, Tellefsen composed a number of other large and virtuosic piano works with formal structures that perhaps gave him greater compositional freedom: *Tarantella*, *Grande Polonaise*, *Toccata*, *Ballade*, *Impromptu*, *Capriccio appassionato* and *Thème original et Fantaisie. Adagio et Rondo* are titles that were used by many salon composers of the time.

Tellefsen heard Liszt play on several occasions, and Liszt's influence is particularly evident in the magnificent, extrovert *Grande Polonaise* op. 18. In *Toccata* op. 22 Tellefsen has taken a title with baroque associations, yet the piece is in sonata form with two themes; in the romantic aesthetic the toccata is a rapid piece of music with virtuosic passagework. In *Thème original et Fantaisie* op. 12 and *Ballade* op. 28 Tellefsen demonstrates a musical earnestness and power that emphasizes his considerable compositional gift. *Sonate* op. 13 is a work of similar high standards: it opens with a free fantasia section followed by a lamento, before concluding with a virtuosic tarantella like the piano concerto in F minor.

Several of the piano works are occasional pieces that reflect events of the time. *Au travers d'un songe* op. 34 is a study in lyrical, melodic writing for the right hand. *Elégie* op. 7 was written in memory of prince Gustav the popular Swedish "singer prince" who died in 1852 at the royal palace in Norway's capital. Prince Gustav was a composer who wrote a number of popular pieces for male choir. Tellefsen's work opens with mournful, tense chords that lead into a meditation, finally ending with the hymn "Wer weiss, wie nahe mir mein Ende" (Who knows how soon my life shall end) to a tune by Georg Neumark.

The majority of Tellefsen's piano works belong to the European piano tradition. Tellefsen felt no urge to participate in the development of a national Norwegian piano tradition and remained outside the debate that took place in Norway from the end of the 1850s. One can nonetheless hear melodic figures, which to a Norwegian at least, are reminiscent of Norwegian folk music. But just like the classical composers and his teacher Frédéric Chopin Tellefsen used these stylistic elements as exotic coloration within a style firmly rooted in a central European, classical tradition.

National stylistic elements are most evident in the mazurkas; on a few occasions Tellefsen felt the need to further emphasize the national colour, and this is evident from titles and the use of traditional Norwegian dance forms and melodic folk music elements. This is the case in *Huldredans* op. 9, *Bruraslåtten* op. 6 and *Walhallafesten* op. 40.

In the early 1860s a great number of piano pieces based on Norwegian traditional melodies were composed, and Tellefsen would most likely have been familiar with these. The German pianists Ernst Haberbier and Rudolph Hasert, who stayed in Norway for long periods, played their own compositions inspired by Norwegian folk music at recitals in Paris. From 1868 to 1870 Johan Svendsen lived in Paris; he played Grieg's violin sonatas in the Parisian salons, where his (Svendsen's) chamber music, with its unmistakably national character, was also performed. Both Svendsen and Tellefsen took part in the annual carnival celebrations for Norwegian artists in Paris, and Tellefsens's piano piece *Walhallafesten* op. 40 may have been written for the artists' carnival in 1869. *Huldredans* and *Bruraslåtten* were most likely also composed for similar gatherings in Paris.

The final years

In 1858 Tellefsen married the singer Severine Bye. They kept an open house and were widely known for their hospitality. Tellefsen was considered the head of the Scandinavian colony in Paris, and most of the Norwegian artists who came to the city made themselves known to him. In the early 1860s he was actively involved in organizing Christmas parties, New Year's Eve dances and masquerade balls with more than one hundred guests. During the years that followed he suffered illness, which affected his financial situation and his nervous system. When the Franco-Prussian war broke out in 1870 Tellefsen was forced for the third time to leave Paris and escape to London. He stayed there for three years. He could hardly bear the thought of yet again having to struggle to earn a living, but fortunately he had good contacts who were able to provide him with pupils and performing engagements.

Tellefsen moved back to Paris in the autumn of 1873. His marriage was an unhappy one and ended in divorce. Shortly afterwards Tellefsen fell ill and died on 6 October 1874 aged only 51.

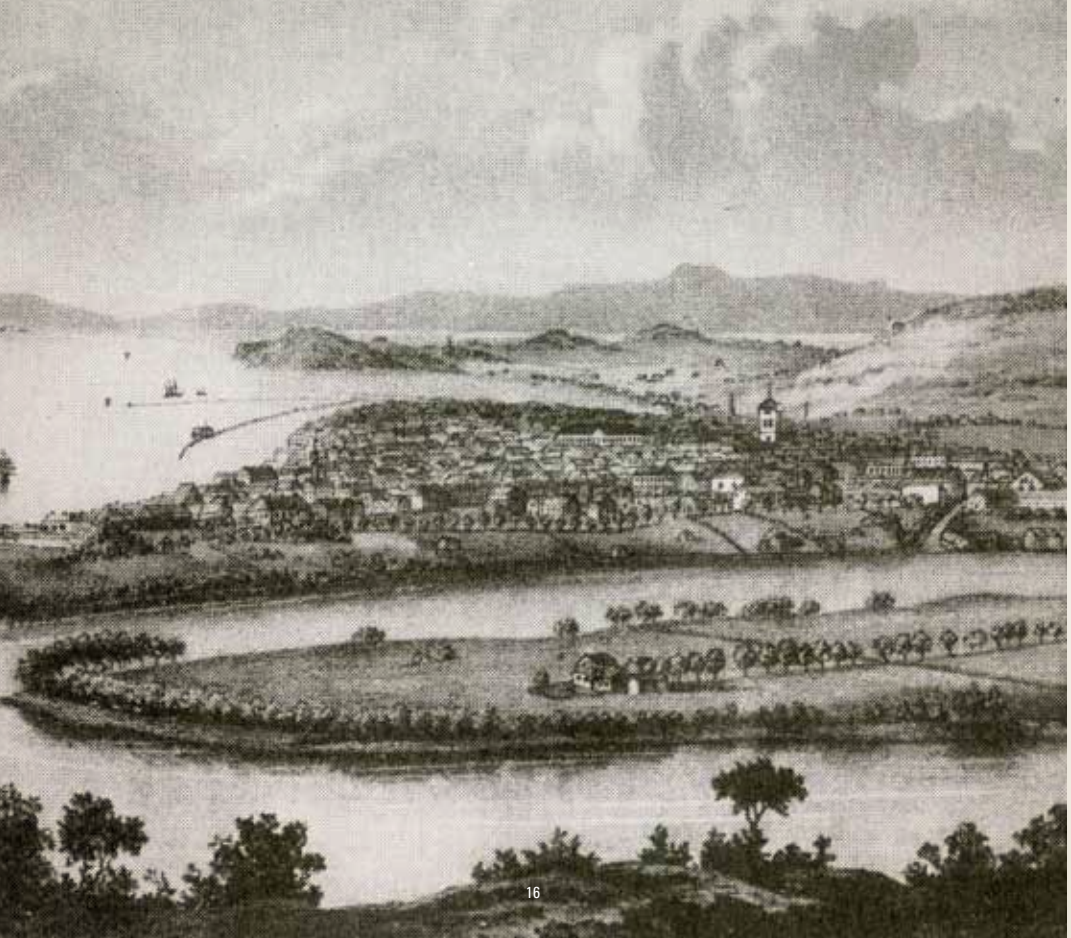
When he realized that death was imminent, Tellefsen became concerned for his posthumous reputation and made sure that his published works were donated to Norwegian music libraries in Oslo and Trondheim. In a letter dated 1874 he writes: "My best efforts will bear testimony to me in the country of my birth."

The manuscripts

Tellefsen left behind a number of large and small works that are either studies or liturgical pieces. He sent some of his organ music home so that his father could make use of it at the cathedral. Tellefsen himself played the organ at the Swedish church in Paris. The typical piano pieces from the manuscript collection are of such a standard that they might well have been included in the collections Tellefsen chose to have published.

The recordings of the unpublished works were made on an Érard piano, Tellefsen's preferred instrument. The CD opens with "Moderato", the first piece in a collection from 1842 that Tellefsen called "Mes premières compositions". "Moderato" is a protracted work with many interesting melodic and harmonic qualities. The piece also demonstrates that, thanks to his contrapuntal schooling from Trondheim, he was able to structure an extended formal development.

In the autumn of 1843 Tellefsen studied theory with the German musician Mathias Nagiller, who during the years 1842-1848 enjoyed considerable renown in Paris as a music theory teacher. Nagiller had an especial interest in the music of Johann Sebastian and Carl Philipp Emmanuel Bach, and in that of Jean-Philippe Rameau, and it was Nagiller who inspired Tellefsen to become an advocate of early music. Tellefsen's father regularly sent his son copies of old music impossible to obtain in Paris. To his astonishment he discovered that Parisian organists played marches and dance music on the magnificent instruments there. The organists let their fingers dance over the keys, but they placed their feet on either side of the pedal board. Tellefsen therefore asked for his pedal board to be sent from Norway; it was not possible to find anything similar in Paris. He intended not only to use the pedals for harpsichord practice, but wanted to show them to the piano builders Érard and Pleyel, so that they could make pedal boards for pianos and grand



pianos. “What would you say to hearing Bach’s immortal pedal fugue performed on such a device,” he wrote to his father, referring to the fugue from Bach’s *Phantasie und Fugue* in G minor. On the basis of this correspondence it may appear that it was Tellefsen who inspired the French piano builders to construct the first pedal pianos in France.

One of the collections in manuscript consists of twenty-one short fughettas, versetti and cantabile pieces, which may have been exercises for Nagiller. At the same time these are all adequate pieces and of a length that was desirable in Roman Catholic services. Similar pieces were also used in Lutheran services. The versetti are so-called organ verses that were played in alternation with sung verses of hymns. The preludes were envisaged for organ or piano with pedal board, since the music is notated on three lines, with an instruction that the bass line was to be played on the pedal. These pieces were used as preludes or postludes, while a cantabile piece might appear after the sermon as an introduction to the next hymn. Variations on hymn tunes are similarly a much-used form in church services.

The manuscripts and published works – as they are presented on this recording – give an interesting overall impression of Tellefsen’s development as a composer, from the first contrapuntal student pieces in baroque style, to mature, virtuosic piano works. Tellefsen lived at a time of musical change, absorbing impulses from Italian and German baroque, classicism, and his own age. With such a background he endeavoured to find his own way; in the history of Norwegian music he is the most important composer before Halfdan Kjerulf, Johan Svendsen and Edvard Grieg.

THOMAS DYKE AKLAND TELLEFSEN

par Harald Herresthal

Paris - un centre de musique

Au début du XIX[ème], Paris était un lieu d'études très populaire pour les musiciens norvégiens. Dès 1817, Waldemar Thrane partit étudier le violon et la composition à Paris, et il fut suivi du pianiste Hans Skramstad peu de temps après.
Un certain nombre de ses études virtuoses pour piano furent même éditées au cours de ce séjour. Les pianistes Juliane Lindeman et Jacobine Gjertz sont des représentantes typiques des nombreuses femmes parties elles aussi pour la France afin d'y apprendre la langue, la musique et la peinture.

Ole Bull partit à Paris en 1831 pour se parfaire en la technique de Paganini, et c'est là qu'il rencontra des pianistes comme Ferdinand Hiller, Frédéric Chopin, Franz Liszt, Félix Mendelssohn, Sigismund Thalberg et bien d'autres. Paris était en effet devenu un centre privilégié pour l'étude du piano. Les fabricants de pianos devaient donc être à la hauteur des exigences de plus en plus grandes des pianistes, d'un point de vue mélodique et technique.

Au même moment le piano connut un essor grandissant dans la vie sociale de l'époque. Ce n'est donc pas une coïncidence si le pianiste norvégien, Thomas Tellefsen de la ville de Trondheim, fit le choix de Paris comme lieu d'études en 1842.

Etudes à Trondheim

Thomas Tellefsen (1823-1874) était le fils de l'organiste attitré de la cathédrale Nidarosdomen à Trondheim, Johan Christian Tellefsen. Aussi bien le père que le fils avaient été les élèves de l'organiste Ole Andreas Lindeman, lui-même élève d'Israël Gottlob Wernicke, qui à son tour avait étudié auprès de l'élève de Bach, Johan Philipp Kirnberger.

Par Lindeman il y avait donc une tradition dans l'enseignement musical qui reliait directement Trondheim à Jean Sébastian Bach.

Thomas Tellefsen avait une bonne connaissance des plusieurs études pour clavecin de Bach, pièces que Lindeman considérait comme obligatoires pour ses élèves. Les sonates pour piano de Carl Philipp Emanuel Bach représentaient également un répertoire incontournable pour les élèves de Lindeman, et les écrits de Daniel Gottlob Tûrk, Johan Philipp Kirnberger et Johann Mattheson faisaient tout aussi obligatoirement partie de l'enseignement théorique. Par son père Thomas Tellefsen avait accès à l'orgue de la cathédrale, dont il jouait avec la même maîtrise que le clavecin et le piano.

La technique de Kalkbrenner

Avant son départ pour Paris, Tellefsen ne savait pas quel professeur choisir. Juliane Lindeman, qui s'y connaissait grâce à ses propres études, lui avait conseillé Frédéric Chopin ou Henri Bertini Le Jeune. Tellefsen avait entendu dire que Chopin était un meilleur pédagogue que Kalkbrenner, et alors qu'il était en route pour Paris en juin 1842, il écrivit non sans une certaine suffisance: «Quand le choix sera fait, je te dirai lequel j'ai choisi.»

Un ami de la famille s'était chargé de lui trouver un logement et lui avait organisé quelques récitals, lui permettant ainsi de gagner un peu d'argent. Tout s'était avéré plus cher que prévu, mais il garda comme priorité ses sorties à l'opéra et se débrouilla pour aller dans des salons privés où l'on pouvait écouter de nombreux musiciens connus.

Tellefsen arriva à Paris au moment même où la plupart des pédagogues connus étaient partis passer l'été à la campagne. On lui a donc conseillé de prendre des cours de piano chez Charlotte Thygeson, considérée comme la meilleure élève de Friedrich Kalkbrenner. Elle connaissait ses méthodes au détail près, et le prix n'était qu'un tiers de ce qu'il aurait payé chez Kalkbrenner.

Chez Charlotte Thygeson, Tellefsen découvrit une toute autre technique que celle apprise auprès d'Ole Andreas Lindeman : «Il me fallait immédiatement tourner bride. Mes doigts étaient trop crochus et trop tournés vers l'intérieur. Je laissais mes doigts glisser sur la touche au lieu de les laisser tomber fermement au bon endroit, ce qui faisait que mon jeu manquait de plénitude», écrivit-il à son père. Plus tard, dans une autre lettre, il allait expliquer plus en détail la technique qu'il était en train d'acquérir car son père avait compris qu'il était censé jouer avec les doigts aplatis. «Les doigts doivent être courbés de sorte que seule la partie charnue du doigt frappe la touche, Il ne faut pas qu'elle soit en contact avec l'ongle ou une partie de celle-ci.» Tellefsen répéta dans cette lettre l'importance de poser les doigts avec fermeté, et que le but essentiel était bien d'obtenir un timbre plus rond. Il fallait concentrer toute la force et toute la puissance dans les doigts, sans utiliser les muscles des bras. On devait jouer les octaves avec les poignets. Tellefsen comprit que la technique de Kalkbrenner était importante s'il souhaitait obtenir un toucher doux et mélodieux, et il s'exerça beaucoup pour y arriver. En même temps, il sentit les limites de cette technique. Elle ne pouvait par exemple, pas être utilisée pour obtenir les grands effets d'orchestre qui caractérisait le jeu de Franz Liszt. Pour expliquer la différence il raconta à son père l'épisode suivant : lors d'une soirée, Kalkbrenner avait joué une composition qu'il avait appelé *Le Fou*. Quand il eut terminé, Liszt lui dit: «C'est beau, mais pas assez fou». «Vous avez raison» répondit Kalkbrenner, «De la même façon qu'on ne coupe pas la corde quand on la frappe.»

Une nouvelle forme d'interprétation de Bach s'était développée grâce aux possibilités dynamiques du piano, forme que Tellefsen essaya également d'acquérir.

De Pleyel à Érard

Au milieu du mois de juin 1842, Tellefsen eut l'occasion d'entendre Liszt jouer. Il se débrouilla même pour être assis tout près du piano à queue. Il y avait toujours une atmosphère d'extase quand Liszt jouait : les gens criaient d'enthousiasme après chaque morceau. «Je me comportais comme un fou,» écrivit-il dans une lettre à sa famille, «car son jeu avait de quoi vous rendre fou.»

En novembre 1842 il ne restait rien de l'argent que Tellefsen avait emporté avec lui, mais heureusement Charlotte Thygeson se proposa de poursuivre les cours gratuitement. En même temps, ses amis à Trondheim firent une collecte pour lui permettre de continuer ses études. Petit à petit Tellefsen réussit aussi à se trouver des récitals pour différentes soirées musicales. Au cours de l'une d'entre elles, l'élève suédoise de Chopin, Henriette Nissen, qui plus tard allait devenir une cantatrice célèbre à l'Opéra de Paris, chanta la romance de Tellefsen *«Der Fischer»* avec un texte de Goethe. Le compositeur Giacomo Meyerbeer y était présent et encouragea Tellefsen à continuer à composer.

Tellefsen ne pouvait toujours pas se permettre de prendre des cours chez Kalkbrenner, mais il eut le droit d'être auditeur libre quand celui-ci enseignait à d'autres. Les méthodes de Kalkbrenner consistaient surtout à développer la technique, mais Tellefsen pensait qu'il fallait en même temps travailler l'expression musicale. Il eut peur de perdre ce qu'il pouvait avoir de talent et d'originalité en suivant une école aussi unilatérale que celle de Kalkbrenner. Il obtint aussi le droit d'assister aux cours d'Henri Hertz où il fut impressionné par la rapidité et l'élégance des élèves, mais se dit que leur jeu manquait d'esprit et de puissance.

Thomas Tellefsen s'exerçait sur des instruments d'Ignace Pleyel, mais son rêve était d'avoir assez d'argent pour louer un piano chez Érard. A Paris à cette époque, les pianos d'Érard avaient la même renommée qu'un violon Stradivarius, et au printemps 1843 il put réaliser son rêve. Il eut le droit de répéter trois heures par jour sur les pianos à queue dans l'atelier d'Érard. Ici il entra également en contact avec les meilleurs pianistes du monde qui, eux aussi, s'exerçaient chez Érard.

Tellefsen sentait qu'il faisait des progrès aussi bien en tant que pianiste que comme compositeur, mais en même temps il s'inquiétait pour l'avenir. Il se sentait seul et isolé. Même s'il était entouré d'amis et de connaissances, la vie norvégienne lui manquait. Bien sûr il n'y avait pas beaucoup de possibilités pour vivre de la musique en Norvège, mais il n'était pas non plus aisé de percer à Paris. Les difficultés financières étaient oppressantes et dans un bon nombre de lettres envoyées à ses parents, on le sent déprimé par les difficultés du quotidien.

Chopin, le divin

Après avoir écouté des professeurs de piano qui, à son avis, ne cultivaient que le côté technique, Tellefsen se dit qu'il fallait qu'il prenne des cours chez «le divin Chopin». Il aurait bien aimé étudier sous Liszt également, mais le hasard l'approcha de Chopin. Tout avait commencé par une lettre de recommandation du consul norvégien à Honfleur adressée au poète Emile Barateau, qui par ses contacts le mit en relation avec l'écrivain Henri de Latouche.

Grâce à lui Tellefsen put rencontrer George Sand. «C'est une réception que je n'oublierai jamais» écrivit-il à son père. Elle voulait à tout prix voir quelque chose d'héroïque dans le fait que Tellefsen avait quitté la Norvège sans connaître la langue, presque sans argent, uniquement poussé par son enthousiasme pour l'art et pour Chopin. Elle finit la conversation en disant que Tellefsen était l'élève de Chopin. Tellefsen la quitta comme enivré de joie. Il n'y avait aucun doute que ce choix de professeur était le bon. Dès le départ Tellefsen avait senti qu'il arrivait bien à communiquer avec Chopin, qui voyait le potentiel et l'originalité chez ce jeune Norvégien. Chopin traitait Tellefsen comme un ami et lui obtint des cours de composition chez Henri Reber qui faisait partie de ses proches.

Le statut d'élève de Chopin permit à Tellefsen d'améliorer ses revenus car il reçut de plus en plus de demandes de concerts. Il avait toujours des problèmes de santé, mais le temps de dur labeur, de faim et de nostalgie était fini. Tellefsen passa l'été 1845 à Honfleur et dans la ville voisine, Trouville, où il enseigna et donna des concerts. *Quatre Mazurkas opus 1* furent éditées en 1846. Il les dédia à Sophie Laporte, une dame riche d'Honfleur avec laquelle, pendant un certain temps, il eut une relation très proche. La même année il donna aussi des concerts en Norvège, et dans les annonces publicitaires il se nomma «élève de Chopin». Le compositeur Halfdan Kjerulf fut très impressionné par ce qu'il entendit. Tellefsen était devenu un vrai virtuose et «un compositeur de grâce nordique» et il définit ses mazurkas comme «une belle pensée musicale nordique».

Thomas Tellefsen fit partie de ceux qui assaillirent le palais royal à Paris en février 1848. Mais comme beaucoup d'autres, il fut déçu de la suite. L'ivresse de départ céda la place au désespoir. Les grandes familles aisées, dont dépendaient beaucoup d'artistes, perdirent une grande partie de leur fortune. Aussi bien Chopin, Kalkbrenner, Moscheles, Tellefsen que d'autres pianistes partirent gagner leur vie en Angleterre. Grâce aux nombreuses amies aristocratiques de Chopin, Tellefsen eut sa place dans les cercles les plus nobles à une époque où ni Liszt, ni Thalberg ne réussissaient à gagner de l'argent avec leurs concerts publics.

La princesse polonaise Marcelline Czartoryska fut un des mécènes aisés de Tellefsen. Il lui dédia *Quatre Mazurkas opus*

3. Une autre fut l'amie écossaise de Chopin, Jane Stirling, à qui il dédia *Nocturne opus 2.* Grâce à elle, Chopin et Tellefsen furent sollicités par des lords et des ducs pour donner des concerts en Ecosse.

Au cours de ce séjour à Londres, Tellefsen prit tous les jours sont petit-déjeuner avec Chopin. Celui-ci était si malade que souvent il ne pouvait pas quitter sa chambre. Les fois où il devait donner un concert, il était si faible qu'il fallait le porter jusqu'au piano.

De retour à Paris, Tellefsen comprit que la République Française n'était guère favorable aux arts. En 1849, il commença donc à se préparer pour une nouvelle carrière en Angleterre et en Ecosse. Il était content de gagner de l'argent et de savourer l'air frais des montagnes écossaises, car en France ce n'était pas que la révolution qui rendait les conditions de travail difficiles. Le choléra faisait rage à Paris et avait déjà emporté avec lui plusieurs célébrités, parmi elles la cantatrice italienne Angelica Catalani et le pianiste Friedrich Kalkbrenner. Tellefsen était peiné par la mort de Kalkbrenner, mais encore plus par celle de Chopin, qui mourut le 17 octobre 1849. Il fut à la fois touché et honoré par les derniers souhaits de son ami et maître : Chopin voulait entre autres que Tellefsen enseigne à sa nièce et qu'il s'occupe de terminer sa Méthode de Piano inachevé.

La percée artistique

Au cours de l'année 1850, les conditions à Paris s'améliorèrent et Tellefsen pouvait sans crainte s'y établir de nouveau, notamment parce que beaucoup d'anciens élèves de Chopin voulaient jouer chez lui. Les lettres de cette époque sont imprégnées d'optimisme. Tellefsen passait son temps à enseigner, composer et écrire des articles sur la technique du piano. A son père il se vanta de ses fréquentations parmi la noblesse, et du fait que sa réputation en tant que pédagogue était croissante. Il pouvait compter quatre princesses et une comtesse parmi ses élèves. «Et je ne compte même pas les duchesses !» écrivit-il.»

Son concerto pour piano en sol mineur fut publié en 1850. Au départ il avait prévu de le dédier à Chopin, mais choisit après la mort de son maître de le dédier plutôt au Roi Oscar I de Suède.

Tellefsen n'avait pas encore fait de concert public à Paris. Le premier eut lieu le 28 avril 1851 à l'Hôtel Lambert, l'hôtel particulier ou plutôt le château du prince Czartoryski qui lui avait prêté sa salle de réception. Toutes les familles les plus en vue de la capitale étaient présentes. La plus grande joie de Tellefsen fut cependant que George Sand, qui se montrait rarement en public, lui fit le grand honneur de venir.

Les critiques furent bonnes et ce concert marqua une percée artistique pour Tellefsen. Le critique dans *Revue et Gazette Musicale* de Paris écrivit que Tellefsen avait reprit la tradition de Chopin. Dans son développement musical il était imprégné de l'esprit de Chopin, ce qui impliquait qu'il ne jouait pas du piano comme tous les autres. Le critique pensait qu'il y avait certes d'autres pianistes qui pouvaient surprendre et jouer de façon plus éblouissante que Tellefsen, mais qu'en revanche il y en avait peu qui avaient un toucher plus accentué, plus ressenti, plus délicat et plus secret que lui. «Peu nombreux sont ceux qui savent interpréter la poésie voilée et un peu mystique dont le compositeur polonais a marqué toutes ses œuvres.» Tellefsen reçut aussi des louanges pour ses propres compositions.

Après ceci, Tellefsen donna tous les ans un concert public qui fut à chaque fois considéré comme un événement. Pendant la saison d'hiver il enseignait et il profitait des vacances pour faire des concerts itinérants. Selon les critiques, quand il jouait des morceaux de Chopin, il n'avait pas seulement hérité de ses secrets stylistiques, mais était également parvenu à ressembler à son maître par ses idées et ses sentiments.

Comme, la majorité de ses revenus provenait d'élèves de la noblesse russe et polonaise, il fut touché financièrement quand la guerre de Crimée éclata entre la Russie et la Turquie en 1854. La France soutenait la Turquie, ce qui força ses élèves russes et polonais à quitter Paris.

Concerts et musique de chambre

La musique de chambre n'était pas en vogue à Paris pendant la première moitié du XIX^{ème} siècle, mais il y avait cependant plusieurs ensembles de musique de chambre qui donnaient des concerts dans des salons privés.

Tellefsen composa cinq œuvres de musique de chambre : deux sonates pour violon et piano, une sonate pour violoncelle et piano, une sonate pour deux pianos et un trio pour piano, violon et violoncelle. Il existe d'ailleurs aussi quelques ébauches d'un quatuor pour piano. Les pièces de musique de chambre sont toutes composées entre 1854 et 1867, et viennent d'une période où Tellefsen jouait régulièrement ce genre de musique avec le violoncelliste Auguste Franchomme et le violoniste Delphin Alard. Ils avaient fondé leur propre ensemble pour musique de chambre. Les œuvres sont imprégnées d'un goût pour la clarté, le succinct et le bien proportionné. Par leurs traits traditionnels elles ne sont pas révolutionnaires, mais elles sont néanmoins une contribution importante à une époque où les compositeurs français montraient peu d'intérêt pour la musique de chambre.

Au cours des soirées de musique de chambre, on jouait avant tout des œuvres du classicisme viennois et des œuvres romantiques, mais il arrivait aussi que Bach et d'autres compositeurs du XIX^{ème} siècle soient au programme, ce qui donnait une transition fluide entre ce qu'on appelait « les concerts de musique de chambre pure» et « les concerts historiques». La complicité avec ses collègues était une source d'inspiration pour Tellefsen, et il composa une sonate pour violoncelle, deux pour violon, une pour deux pianos et quelques plus petites pièces dites musique de salon. Tellefsen se montrait également très actif lors des concerts historiques qui étaient organisés et l'on y jouait des œuvres de Bach, Händel, Rameau et d'autres compositeurs baroques.

Au départ, si Tellefsen était venu à Paris, c'était pour apprendre une technique moderne du piano et pour mieux connaître la musique romantique pour piano. Mais quand il découvrit que la France ne connaissait pas la tradition dans laquelle il avait été éduqué sur un plan musical, il fit de son mieux pour transmettre les connaissances et la musique de la tradition de l'école de Bach qui se trouvait ininterrompue à Trondheim. Il jouait régulièrement du clavecin pendant ses concerts et il participait à l'intérêt pour la musique d'autrefois en faisant publier des œuvres de compositeurs baroques norvégiens et européens.

Tellefsen composa deux concertos pour piano en 1843 et 1853. Ils sont d'un style classique-romantique dans la lignée de Mozart, Hummel, Field, Kalkbrenner et Chopin. Comme Chopin, qui dans le dernier mouvement de ses concertos pour piano avait introduit des éléments de folklore local sous forme de danses polonaises (krakowiak et mazurka), Tellefsen se servit d'une danse nuptiale de la vallée de Sogn comme thème principal de ce concerto pour piano en sol mineur. Le thème secondaire est un rythme typique de la vallée de Halling. Ce concerto fut écrit en 1848, avant la mort de Chopin. Au cours de ce printemps, Tellefsen jouait aussi beaucoup avec Ole Bull, qui dans plusieurs de ses fantaisies pour violon s'inspirait de musique folklorique norvégienne et aussi des airs de musique populaire des pays qu'il avait visités. L'année de la révolution, 1848, qui donna aux peuples opprimés l'espoir de la liberté, fut aussi un élément moteur pour cette inspiration.

Œuvres pour piano

Les seize Mazurkas composées par Tellefsen comptent parmi ses meilleures pièces. Elles possèdent des idées harmonieuses, des interludes surprenants et une forme claire

et concise. Les premières sont courtes avec une structure simple, les dernières sont plus longues et la danse y est plus développée, donnant ainsi une œuvre de caractère. Les Opus 1, 3 et 4 montrent clairement comment Tellefsen s'est laissé inspirer par la musique de Chopin, aussi bien en ce qui concerne la mélodie que le rythme et l'harmonie.

Dès les premières mazurkas, on voit que Tellefsen a utilisé ce qu'on pourrait appeler des phrasés norvégiens avec des traits empruntés aux rondes paysannes.

Ceci est sûrement lié au fait que la danse norvégienne à trois temps, dite sauteuse paysanne, se laisse facilement adapter à la forme et au rythme de la mazurka.

Les six valses sont des pièces de salon, composées comme études pour des élèves qui pouvaient payer pour avoir leur propre dédicace. Il ne faut pas pour autant les sous-estimer, car les exigences techniques et musicales y sont grandes. Dans la valse opus 27, on entend clairement comment Tellefsen, tout comme son maître Chopin, élève la valse en une œuvre musicale importante.

John Field est considéré comme le père des nocturnes, et il a pu être la source d'inspiration pour plusieurs des nocturnes de Tellefsen. Mais celui-ci leur donne souvent, comme dans *Nocturne opus 17*, un format plus grand et on y trouve plus d'influence française qu'allemande. *Nocturne opus 39 en sol bémol majeur* est un apogée musical de ce genre.

Grande Etude opus 25 est une étude de passages et d'accords rompus, tandis qu'*Exercice en sixtes opus 43* se concentre sur le développement de sixtes, des figurations avancées et études de passages. Ces morceaux ne soulignent pas seulement la grande technicité de Tellefsen, mais en dit aussi long sur le niveau de ses élèves.

En plus de ces inspirations de Chopin, Tellefsen choisit aussi de composer plusieurs morceaux pour piano, plus grands et plus magistraux, sous des formes qui devaient lui donner plus de liberté musicale et de variation : *Tarantella, Grande Polonaise, Impromptu* et *Capriccio Appassionato* ainsi que *Thème original et Fantaisie*. Les titres comme *Adagio*, *Rondo* et *Capriccio Appassionato* étaient en vogue chez les compositeurs de musique de salon.

Tellefsen avait plusieurs fois entendu Franz Liszt jouer, et on sent nettement son influence dans le travail extraverti et majestueux de la *Grande Polonaise* opus *18*. Dans *Toccata* op.22, Tellefsen choisit un titre qui fait référence au baroque, mais il s'agit en fait d'une sonate à deux thèmes. A l'époque romantique, une toccata était une pièce rapide avec des passages d'une grande virtuosité. Dans *Thème original et Fantaisie* op.12 et *Ballade* op.28 Tellefsen montre une gravité musicale et une puissance d'expression qui révèlent son importance en tant que compositeur. *Sonate* op.13 est une œuvre de la même grande qualité. Elle commence par une fantaisie libre, se poursuit par un lamento avant de se terminer par une tarentelle virtuose, comme dans le concerto pour piano en fa mineur.

Plusieurs des pièces pour piano sont des œuvres de circonstance qui reflètent des événements de l'époque. *Au travers d'un songe* op.34 est une étude qui démontre la capacité de la main droite à jouer un air qui puisse être chanté. *Elégie* op.7 a été composé en la mémoire du prince Gustave, le si populaire «prince chanteur» suédois qui est mort au château de la capitale norvégienne en 1852. Il était lui-même compositeur et avait écrit des chants pour des chœurs masculins. Le morceau de Tellefsen commence par des accords endeuillés et tendus, se poursuit en une méditation, pour se terminer par le cantique «Qui sait combien ma fin peut être proche» (Wer weiss, wie nahe mir mein Ende) d'une mélodie de Georg Neumark.

La plus grande partie des œuvres pour piano de Tellefsen s'inscrivent dans la tradition européenne. Il n'éprouvait pas le besoin de participer au développement d'une tradition nationale norvégienne, et s'est tenu à l'écart du débat à ce sujet qui eut lieu en Norvège vers la fin des années 1850. Néanmoins, on perçoit partout des tournants mélodiques qui, du moins pour des oreilles norvégiennes, font penser à la musique populaire du pays. Mais tout comme les classicistes de Vienne et son maître Frédéric Chopin, Tellefsen ne faisait que tirer partie de ces effets, pour donner une coloration exotique à un style qui était clairement basé sur des fondations classiques et européennes.

C'est dans les mazurkas que les traits norvégiens sont les plus marqués. D'ailleurs Tellefsen éprouva parfois le besoin de renforcer cette couleur nationale, ce qu'on voit par les titres et par l'utilisation de danses folkloriques et des traits mélodiques empruntés à la musique populaire, comme dans *Huldredans* op 9 (la danse de la nymphe des bois), *Brurarslåtten* op.26 (marche nuptiale) et *Walhallafest* op.40 (la fête du Walhalla). En Norvège, au début des années 1860, fut composé un certain nombre de pièces pour piano aux thèmes empruntés à la musique folklorique ou populaire, et Tellefsen devait les connaître. Les deux pianistes allemands, Ernst Haberbier et Rudolph Hasert, qui avaient habité plusieurs années en Norvège, jouaient à Paris leurs propres compositions inspirées de la musique folklorique norvégienne. Johan Svendsen vécut également à Paris entre 1868 et 1870. Il jouait des sonates de Grieg dans les salons, ainsi que sa propre musique de chambre aux traits clairement nationalistes. Aussi bien lui que Tellefsen participèrent au carnaval annuel des artistes norvégiens à Paris, et il se pourrait que *Walhallafesten* op.40 fut écrit justement pour ce carnaval en 1869. Il est fort probable que *Huldredans* et *Bruraslåtten* furent eux aussi composés pour ce genre de festivités artistiques à Paris.

Les dernières années

En 1858 Tellefsen épousa la cantatrice Severine Bye. Leur maison était toujours ouverte et ils étaient connus pour leur hospitalité. Tellefsen était d'ailleurs réputé comme étant le chef de file de la colonie scandinave à Paris, et la plupart des artistes norvégiens qui arrivaient dans la capitale passaient le voir. Au début des années 1860 il participait activement à organiser des fêtes de Noël, des réveillons et des bals masqués avec plus de cent personnes présentes. Mais les années suivantes furent marquées par la maladie, ce qui eut des conséquences sur ses finances et son état mental. Quand la guerre franco-allemande éclata en 1870, Tellefsen dut pour la troisième fois quitter Paris et partir pour Londres. Il y resta trois ans. Il se sentait à peine capable de se battre pour gagner son pain quotidien, mais heureusement ses bonnes relations lui permirent de trouver des élèves et de se produire en concert.

Tellefsen revint à Paris au cours de l'automne 1873. Le mariage n'était pas heureux et finit par un divorce. Peu de temps après il tomba malade et il mourut le 6 octobre 1874, âgé seulement de 51 ans.

Quand il sentit la fin s'approcher, Tellefsen devint préoccupé par sa renommée posthume en Norvège et il fit de sorte que ses œuvres imprimées soient toutes données à la Bibliothèque Nationale de musique d'Oslo et de Trondheim. Dans une lettre datée d'avril 1874, il écrivit : «Le meilleur de mon labeur doit témoigner de moi dans mon pays natal».

Les Manuscrits

Thomas Tellefsen a laissé un grand nombre de petits et grands morceaux de musique qui sont soit des études soit des pièces destinées au service religieux. Il avait envoyé certains morceaux pour orgue en Norvège pour que son père puisse les utiliser à la cathédrale de Trondheim. Lui-même travaillait comme organiste dans l'église suédoise à Paris.

Parmi les manuscrits, les pièces pour piano ont des qualités telles qu'elles auraient pu faire partie des œuvres que Tellefsen avait fait imprimer.

L'enregistrement des morceaux non-publiés de Tellefsen a été réalisé sur un piano Érard, son instrument favori. Le CD commence par «*Moderato*» le premier morceau d'un recueil de 1842 que Tellefsen avait appelé «Mes premières compositions». *Moderato* est assez long avec des traits intéressants au niveau de la mélodie et de l'harmonie. Il montre également que grâce à son éducation de contrepoint à Trondheim, il était capable de donner une forme plus longue et plus élaborée à son travail.

Au cours de l'automne 1843, Tellefsen étudia la théorie musicale auprès du musicien allemand Mathias Nagiller, qui dans les années 1842-1848 avait une grande renommée comme enseignant à Paris. Nagiller était particulièrement intéressé par la musique de Jean Sébastian Bach, Carl Philipp Emmanuel Bach et Jean-Philippe Rameau, et c'est grâce à lui que Tellefsen se décida à être un «transmetteur» de musique ancienne. Son père lui envoya régulièrement des copies de vieilles partitions qu'il était impossible de trouver à Paris. À son grand étonnement, il découvrit que les organistes à Paris jouaient des marches et des danses sur les nombreux orgues magnifiques de la capitale. Les organistes laissaient glisser leurs doigts sur les touches, mais posaient les pieds de chaque côté du pédalier. Tellefsen demanda donc qu'on lui envoie son pédalier de Norvège, car il était impossible d'en trouver en France. Il ne voulait pas seulement l'utiliser quand il s'exerçait au clavecin, mais voulait aussi le montrer aux fabricants de pianos Érard et Pleyel, pour qu'ils fassent des pédaliers pour les pianos et les pianos à queue. «Que dirais-tu si tu entendais les immortelles fugues à la pédale de Bach jouées avec de tels moyens?» écrivit-il à son père en faisant allusion à la fugue de Bach tirée de *Phantasie und Fugue* en sol mineur. A partir de cette correspondance, on peut penser que Tellefsen fut celui qui inspira les deux grands fabricants français à fabriquer des pianos à pédalier à Paris.

Un des recueils de manuscrits est composé de vingt-et-une petites fugues, versets et mouvements de cantabile. Il se pourrait que ce soit des études pour Nagiller, mais en même temps ce sont des morceaux finis et de la longueur souhaitée pour des messes catholiques. On utilisait d'ailleurs aussi ce genre de morceaux aux cours des services religieux luthériens. Les versets sont des vers pour orgue qu'on jouait en alternative avec les cantiques. Les préludes sont écrits pour orgue ou piano avec pédales puisque la musique était notée en trois portées musicales ou avec une annotation claire indiquant que les basses devaient être jouées à la pédale. On les utilisait soit comme préludes, soit comme postludes, tandis que les cantabiles étaient destinés à succéder le sermon et servir d'introduction au cantique suivant. Les variations sur les airs des cantiques sont fréquemment utilisées dans les églises.

Les manuscrits et les œuvres imprimées - de la façon dont ils sont présentés dans cet enregistrement - donnent une vue d'ensemble très intéressante de l'évolution de Tellefsen en tant que compositeur. Le CD commence en effet par les premières études en contrepoints baroques pour aller vers des œuvres virtuoses reflétant la pleine maturité du compositeur. Tellefsen a vécu pendant une période de transition musicale et il a su absorber les influences du baroque allemand et italien, celles du classicisme viennois, ainsi que celles de son époque. Avec ceci comme bagage, il a réussi à trouver son propre chemin. Dans l'histoire musicale norvégienne, il est le plus grand compositeur avant Halfdan Kjerulf, Johan Svendsen et Edvard Grieg.

THOMAS DYKE AKLAND TELLEFSEN

av Harald Herresthal

Paris – et musikalsk sentrum

I første del av 1800-tallet var Paris et populært studiested for norske musikere. Waldemar Thrane reiste til den franske hovedstaden i 1817 for å studere fiolinspill og komposisjon, og noen år senere fulgte pianisten Hans Skramstad etter. Han fikk til og med utgitt flere av sine virtuose klaververker under studieoppholdet. Pianistene Juliane Lindeman og Jacobine Gjertz var typiske representanter for de mange kvinner som i årenes løp dro til Frankrike for å lære språk, musikk og malerkunst.

I 1831 reiste Ole Bull til Paris for å bli en fiolinist av Paganiniskolen. Her møtte han pianister som Ferdinand Hiller, Frédéric Chopin, Franz Liszt, Felix Mendelssohn, Sigismund Thalberg og mange andre. Paris var nemlig blitt et sentrum for pianospill. På klaverbyggingens område forsøkte fabrikantene å holde tritt med klavervirtuosenes økende krav til instrumentenes klanglige og tekniske muligheter. Dette skjedde samtidig med at klaveret ble stadig viktigere i det sosiale liv, ofte på bekostning av andre instrumenter og musikkformer.

Det var derfor ingen tilfeldighet at den norske pianisten Thomas Tellefsen fra Trondheim hadde blinket seg ut Paris som studiested i 1842.

Studier i Trondheim

Thomas Tellefsen (1823-1874) var sønn av domorganisten i Nidarosdomen i Trondheim, Johan Christian Tellefsen. Både far og sønn hadde vært elever av organisten Ole Andreas Lindeman, en elev av Israel Gottlob Wernicke, som igjen hadde studert med Bach-eleven Johan Philipp Kirnberger. Gjennom Lindeman fantes det dermed en undervisningstradisjon i Trondheim som gikk i rett linje tilbake til Johann Sebastian Bach.

Thomas Tellefsen var fortrolig med flere av Bachs klaververker, som Lindeman benyttet som obligatorisk etydestoff for sine elever. Carl Philipp Emanuel Bachs klaversonater var et selvsagt repertoar for Lindemans elever, og skriftene til Daniel Gottlob Türk, Johan Philipp Kirnberger og Johann Mattheson var en obligatorisk del av teoriundervisningen. Gjennom sin far hadde Thomas Tellefsen tilgang til domkirkens orgel, som han behersket like godt som cembalo og klaver.

Kalkbrenners teknikk

Før avreisen til Paris visste Tellefsen ennå ikke hvem han skulle studere med. Juliane Lindeman, som fra egne studier kjente forholdene, hadde anbefalt ham Frédéric Chopin eller Henri Bertini d.y. Tellefsen trodde å vite at Chopin sto over Kalkbrenner som pedagog. «Når saken er avgjort, skal du få vite hvem jeg velger,» skrev han selvbevisst på vei til Frankrike i juni 1842.

En bekjent av familien sørget for at Tellefsen fikk et sted å bo og en del spilleoppdrag som kunne gi ham inntekter. Alt var mye dyrere enn han hadde regnet med, men han prioriterte å besøke operaen og skaffet seg muligheter til å oppsøke musikksalonger der mange kjente pianister opptrådte.

Tellefsen kom til Paris på et tidspunkt da de mest kjente klaverpedagogene hadde sine sommeropphold ute på landet. Han ble derfor rådet å begynne med klavertimer hos Charlotte Thygeson, som var Friedrich Kalbrenners beste elev. Hun kjente hans metode i minste detalj, og undervisningen ville bare koste Tellefsen en tredjedel av det Kalbrenner forlangte for en time.

Hos Charlotte Thygeson møtte Tellefsen en helt annen teknikk enn den han hadde lært hos Ole Andreas Lindeman: «Jeg måtte

nå straks sadle om. Fingrene mine holdt jeg for krumme og trakk dem for mye til meg. Jeg gled henover tasten med fingeren, i stedet for med bestemthet å falle ned på det rette punkt, noe som fører til at spillet taper i fylde,» skrev han til faren. I et senere brev forklarte han nærmere hva slags teknikk han var i ferd med å tilegne seg. Faren trodde nemlig at han skulle spille med flate fingre: «Fingrene holdes så krumme at tasten anslåes bare med den kjøttrike delen av fingeren, slik at tasten ikke kommer i berøring med neglene og dens deler.» Tellefsen gjentok i brevet at det var viktig å sette fingrene ned med bestemthet, og at målet i det hele tatt var å trekke en fyldigere klang ut av instrumentet. All kraft og makt skulle konsentreres i fingrene uten bruk av armkraft. Oktavene skulle spilles med håndleddene. Tellefsen var klar over at Kalkbrenners teknikk var viktig hvis han ville oppnå et mykt og vakkert melodisk anslag. Derfor øvde han mye for å tilegne seg dette. Samtidig så han denne teknikkens svakheter. Den kunne nemlig ikke benyttes til å lage de store orkestereffektene som var så karakteristiske for Franz Liszt. For å forklare forskjellen fortalte Tellefsen en liten episode til sin far: Kalkbrenner hadde på en soaré spilt en komposisjon som han kalte for *Le Fou* – den gale. Da han var ferdig, sa Liszt: «Den er vakker, men den er ikke gal nok.» «De har rett,» svarte Kalkbrenner, «på samme måte som man ikke slår strengen av, når man spiller på den.»

Takket være klaverets dynamiske muligheter var det vokst frem en ny form for Bach-interpretasjon som Tellefsen også forsøkte å tilegne seg. Med full fingerkontroll kunne temaene i Bach-fuger fremheves dynamisk.

Fra Pleyel til Érard

I midten av juli 1842 fikk Tellefsen en anledning til å høre Liszt spille. Han sørget for å komme så tidlig at han fikk sitte helt oppe i nærheten av flygelet. Det var en ekstatisk stemning når Liszt spilte. Folk skrek og ropte av begeistring etter hvert nummer. «Jeg oppførte meg som et menneske som er gal,» skrev Tellefsen hjem, «for spillet hans er til å bli gal av.»

I november 1842 hadde Tellefsen allerede brukt opp alle pengene han hadde med hjemmefra. Heldigvis tilbød Charlotte Thygeson å undervise ham gratis. I mellomtiden samlet vennene i Trondheim inn penger, slik at han kunne fortsette studiene. Etter hvert klarte Tellefsen også å skaffe seg spilleoppdrag på forskjellige kveldsarrangementer. På en av disse soareene fremførte den svenske Chopineleven Henriette Nissen, som senere ble en berømt sangerinne på operaen i Paris, hans romanse, «Der Fischer» til tekst av Goethe. Komponisten Giacomo Meyerbeer var til stede og oppmuntret ham til å fortsette å komponere.

Tellefsen hadde fortsatt ikke råd til å betale for timer hos Kalkbrenner, men fikk være til stede når han underviste andre elever. Kalkbrenners metode gikk mest ut på å utvikle teknikken, og Tellefsen mente man samtidig måtte arbeide med det musikalske uttrykket. Han var redd for å miste det han måtte av talent og originalitet ved å gjennomgå en så ensidig skole som Kalkbrenners. Tellefsen fikk også være tilstede på pianokurset til Henri Herz. Tellefsen var imponert over elevenes hurtighet og eleganse, men syntes spillet manglet ånd og kraft.

Thomas Tellefsen øvde på instrumenter av Ignaz Pleyel, men hans høyeste ønske var å få råd til å leie et piano hos Érard. I Paris ble pianoene til Érard vurdert på samme linje som en Stradivari-fiolin. Men våren 1843 gikk drømmen i oppfyllelse. Da fikk han lov til å øve tre timer hver dag på flyglene i Érards pianoatelier. Her kom han samtidig i nærkontakt med verdens fremste pianister, som også øvde i lokalene til Érard.

Tellefsen følte at han som pianist og komponist gjorde framskritt, men var samtidig bekymret for framtiden. Han følte seg ensom og isolert. Selv om han hadde mange bekjentskaper og venner, savnet han den norske væremåten. I Norge var det små muligheter for å kunne leve av musikk, men det var heller ikke lett å slå seg igjennom i Paris. Dårlig økonomi virket trykkende, og i mange av brevene han sendte foreldrene merker man at han ofte var deprimert over hvor vanskelig hverdagen kunne være.

Den guddommelige Chopin

Etter å ha hørt på klaverlærere som etter hans mening ensidig dyrket det tekniske, var Tellefsen kommet til at den han burde bli elev av var «den guddommelige Chopin». Han kunne også tenkt seg å spille med Liszt, men tilfeldighetene førte ham til Chopin. Det startet med at den norske konsul i Honfleur ga ham et anbefalelsesbrev til dikteren Emile Barateau, som via flere personer lot ham komme i kontakt med skribenten Henri de Latouche. Takket være ham fikk Tellefsen møte forfatteren George Sand. «Den mottagelsen glemmer jeg aldri,» skrev Tellefsen til faren. Hun ville av all makt se noe heroisk i at Tellefsen hadde forlatt Norge uten å kjenne språket, nesten uten penger og bare av entusiasme for kunsten og Chopin. Hun avsluttet samtalen med å si at Tellefsen var Chopins elev. Tellefsen forlot henne beruset av glede. Det var ingen tvil om at han hadde gjort det rette valg med hensyn til lærer. Tellefsen følte at han fikk umiddelbar kontakt med Chopin, som så mulighetene og originaliteten i den unge nordmannen. I stedet for én time fikk Tellefsen tre timer undervisning. Chopin behandlet Tellefsen som en venn og sørget for at han også fikk komposisjonsundervisning hos Henri Reber, som tilhørte hans innerste krets.

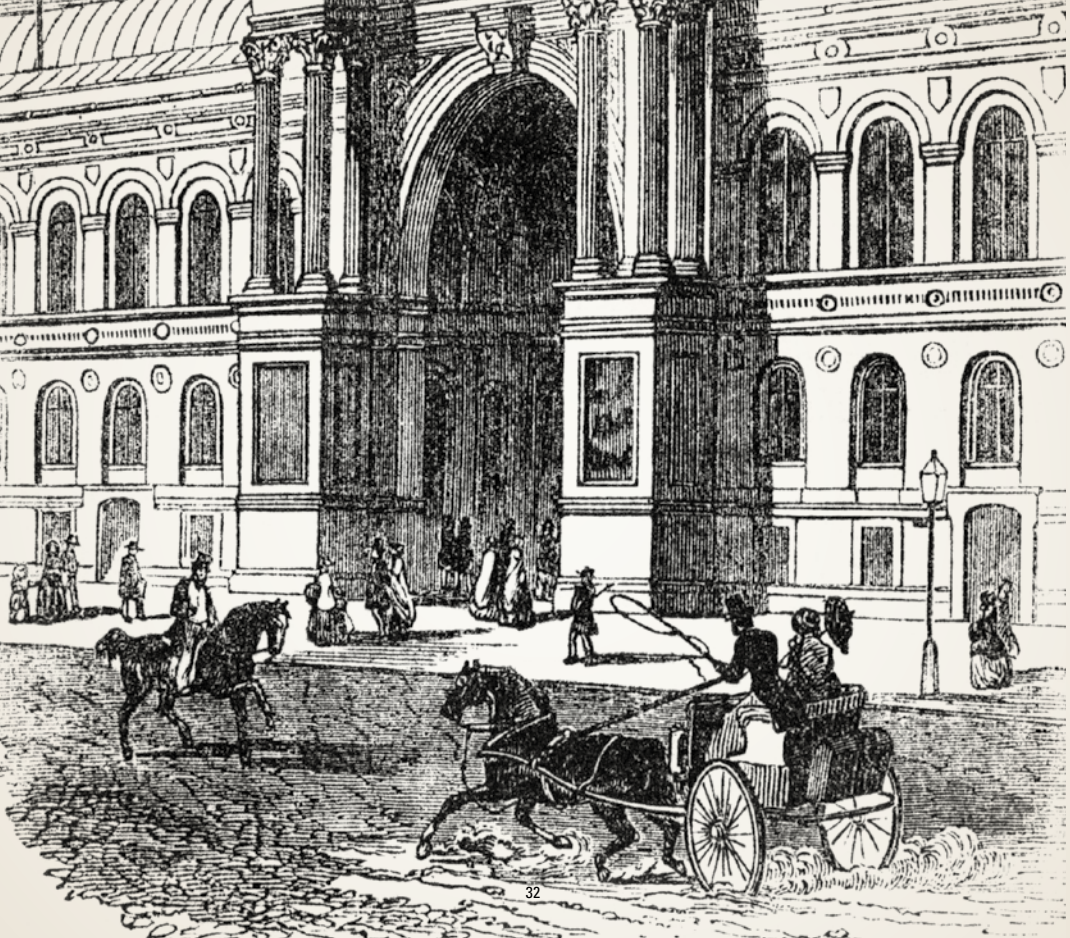
Tellefsens status som Chopin-elev hjalp godt på økonomien, for nå kom spille- og undervisningsoppdragene. Han slet fortsatt med helsen, men flere års strev, sult og savn var lykkelig overstått. Sommeren 1845 bodde Tellefsen i Honfleur og nabobyen Trouville, der han underviste og ga konserter. I 1846 fikk han utgitt *Quatre Mazurkas* op. 1. De ble tilegnet Sophie Laporte, en rik kvinne i Honfleur, som han i en periode hadde et meget nært forhold til. Samme år ga han konserter i Norge. I konsertannonsene titulerte han seg som Chopin-elev. Komponisten Halfdan Kjerulf var mektig imponert over det han hørte. Tellefsen var blitt en betydelig virtuos og «en beåndet komponist». Kjerulf kalte masurkaene for «deilig nordisk musikalsk tenkt».

Thomas Tellefsen var blant dem som stormet kongepalasset i Paris, da revolusjonen brøt ut i Paris i februar 1848. Men som mange andre ble han skuffet over den videre utvikling. Begeistringens rus ble avløst av fortvilelse. De velstående familiene som kunstnerne var avhengige av, mistet store deler av sin formue. Både Chopin, Kalkbrenner, Moscheles, Tellefsen og mange andre pianister dro til England for å tjene til livets opphold. Takket være Chopins mange venninner innen adelen, fikk Tellefsen innpass i de fornemste kretser på et tidspunkt da selv ikke Liszt eller Thalberg klarte å tjene penger på offentlige konserter.

Den polske prinsessen Marcelline Czartoryska var en av Tellefsens velstående meséner. Han tilegnet henne *Quatre Mazurkas* op. 3. En annen var Chopins skotske venninner var Jane Stirling som Tellefsen tilegnet *Nocturne* op. 2. Hun skaffet Chopin og Tellefsen oppdrag hos lorder og hertuger i Skottland.

Under oppholdet i London spiste Tellefsen frokost med Chopin hver eneste dag. Chopin var så syk at han ofte ikke kunne forlate sitt værelse. Når han enkelte ganger skulle spille konsert, var han så dårlig at han måtte bæres inn til flygelet.

Etter at Tellefsen kom tilbake til Paris oppdaget han at den franske republikken ikke var særlig gunstig for kunsten. Derfor begynte han i 1849 å forberede seg på en ny karriere i England og Skottland. Han var glad for å kunne tjene penger og nyte den skotske fjelluften, for i Frankrike var det ikke bare revolusjonen som skapte vanskelige arbeidsforhold. Koleraen herjet i Paris og hadde tatt flere musikalske berømtheter med seg inn i døden, blant dem den italienske sangerinnen Angelica Catalani og pianisten Friedrich Kalkbrenner. Tellefsen beklaget Kalkbrenners død, men sørget ennå mer over Chopin, som døde den 17. oktober 1849. Han var både rørt og beæret over vennens og læremesterens siste ønsker: Chopin ville blant annet at han skulle undervise hans niese og avslutte klaverskolen hans.



Det kunstneriske gjennombrudd

I løpet av 1850 ble forholdene i Paris bedre. Tellefsen kunne trygt etablere seg på nytt, ikke minst fordi mange av Chopins elever ville spille med ham. Brevene fra denne tiden lyser av optimisme. Tellefsen vekslet mellom å undervise, komponere og skrive artikler om klaverteknikk. Til faren skrøt han av sin adelige omgangskrets og at hans ry som pedagog bare økte for hver dag som gikk. Han hadde fire prinsesser og en hertuginne som elever. «Grevinnene teller jeg ikke!» skrev han.

I 1850 fikk han trykket sin klaverkonsert i g-moll. Den hadde han opprinnelig tenkt å tilegne Chopin, men valgte etter læremesterens død å sette kong Oscar I av Sveriges navn på forsiden.

Tellefsen hadde enda ikke holdt noen offentlig konsert i Paris. Debuten fant sted den 28. april 1851 i Hôtel Lambert, privatboligen eller rettere sagt slottet til prins Czartorysky, som hadde lånt ham sin kammersal. Byens mest innflytelsesrike familiene hadde innfunnet seg. Mest glad var Tellefsen for at George Sand, som sjelden viste seg offentlig, gjorde ham den store ære å kaste glans over konserten.

Kritikkene var gode, og konserten ble et kunstnerisk gjennombrudd for Tellefsen. Anmelderen i *Revue et Gazette Musical* de Paris skrev at Tellefsen hadde overtatt Chopins tradisjon. I sin utforming av musikken var han gjennomsyret av Chopins ånd, og det betød at han ikke spilte piano som resten av verden. Anmelderen mente det var mange som kunne overraske og spille mer blendende enn Tellefsen, men det var til gjengjeld få som hadde et mer aksentuert, mer følt, mer delikat, mer hemmelighetsfullt anslag enn han: «Det er få som slik som han vet å interpretere den tilslørete og litt mystiske poesien som den polske pianisten har stemplet alle sine verker med». Tellefsen fikk også god omtale for sine egne verker.

Etter dette ga Tellefsen hvert år en offentlig konsert som ble betraktet som en begivenhet. I sesongen underviste han og benyttet ferietiden til konsertreiser. Når han spilte Chopins musikk, hevdet kritikerne at han ikke bare hadde overtatt mange av Chopins stil-hemmeligheter, men at han også lignet sin læremester i ideer og følelser.

Elevene fra polske og russiske adelsfamilier dannet grunnstammen i hans inntekter. Derfor ble han økonomisk rammet da Krimkrigen brøt ut mellom Russland og Tyrkia i 1854. Frankrike stod på Tyrkias side, og det tvang alle hans russiske og polske elever til å forlate Paris.

Konserter og kammermusikk

Kammermusikken sto svakt i Frankrike i første halvdel av det 19. århundre. Det fantes imidlertid flere kammermusikkensembler som ga konserter i de private salongene.

Tellefsen etterlot seg fem kammermusikalske verk: to sonater for fiolin og klaver, en sonate for cello og klaver, en sonate for to klaverer og en trio for klaver, fiolin og cello. Det finnes dessuten bruddstykker av en klaverkvartett. Kammermusikkverkene er alle komponert i tidsrommet 1854-1867 og stammer fra en periode da Tellefsen regelmessig spilte kammermusikk med cellisten Auguste Franchomme og fiolinisten Delphin Alard. De hadde dannet et eget musikkselskap for kammermusikk. Verkene preges av sansen for det velproporsjonerte, klare og oversiktlige. Selv om de med sine konservative trekk ikke kan sies å være banebrytende, er de likevel betydelige bidrag i en tid, da franske komponister i liten grad interesserte seg for å skrive kammermusikk.

På kammermusikkaftenene ble det først og fremst spilt wienerklassiske og romantiske verker. Det hendte likevel at både Bach og andre komponister fra det 18. århundre var representert, noe som viser en flytende overgang mellom det som ble kalt «les concerts de musique de chambre» og «les concerts historiques». Samspillet med kolleger inspirerte Tellefsen til å komponere en cellosonate, to fiolinsonater, en

sonate for to pianoer og noen mindre, salongpregede stykker. Tellefsen var også meget aktiv i de musikkhistoriske soareene som ble arrangert. Der ble det fremført verker av Bach, Händel, Rameau og andre barokkomponister.

Tellefsen var egentlig kommet til Paris for å lære seg moderne klaverteknikk og for å tilegne seg den romantiske klaverlitteratur. Men da han oppdaget at man i Frankrike var uten den tradisjonen han selv bygget på, gjorde han sitt for å bidra med kunnskap og litteratur fra den ubrutte Bach-tradisjonen i Trondheim. På flere av konsertene spilte han cembalo og bidro til interessen for eldre tiders musikk ved å utgi verker av norske og europeiske barokkomponister.

Tellefsens skrev to klaverkonserter, komponert i 1848 og i 1853. De er holdt i en klassisk-romantisk stil i linjen fra Mozart, Hummel, Field, Kalkbrenner og Chopin. På samme måte som Chopin, som i siste sats av sine to klaverkonserter innførte lokalkoloritt i form av polske danser (krakowiak og masurka), bruker Tellefsen en bruraslått fra Sogn som hovedtema i klaverkonserten i g-moll. Sidetemaet bygger på hallingrytmen. Konserten ble komponert i 1848 mens Chopin fortsatt levde. Våren det året spilte Tellefsen mye sammen med Ole Bull, som i flere av sine fiolinfantasier benyttet norsk folkemusikk og folkemelodier fra de landene han hadde besøkt. Revolusjonsåret, som ga undertrykte folkeslag håp om frihet, inspirerte til bruk av folkemusikk.

Klaververkene

Tellefsen komponerte 16 masurkaer som må regnes som noe av det beste i hele hans produksjon. De har pregnante ideer, overraskende innfall og en konsis og knapp utforming.
De første masurkaene er korte og har en relativt enkel struktur. De siste er av større format. Danseformen er utvidet til å bli et større karakterstykke. Opus 1, nr. 1 og opus 3, nr. 4 er gode eksempler på hvordan Tellefsen både melodisk, rytmisk og harmonisk har formet masurkaene under inntrykkene av musikken til Chopin.

Allerede i de første masurkaene ser man at Tellefsen har benyttet det vi kunne kalle norske vendinger, med visse trekk fra norske springdanser. Det har nok sammenheng med at den tredelte norske dansen, springar, lett lar seg innpasse i masurkaens form og rytme.

De seks valsene er salongstykker, komponert til undervisningsbruk for elever som kunne betale for en dedikasjon. De må ikke undervurderes, for det stilles de høyeste tekniske og musikalske krav. I vals op. 27 hører vi tydelig hvordan Tellefsen akkurat som sin læremester løfter valseformen til å bli et betydelig kunstverk.

John Field regnes som nocturnens far. Han kan ha vært modell for flere av nocturnene, men som i *Nocturne* op. 17 har de hos Tellefsen fått et større format og er mer fransk-påvirket enn tysk. *Nocturne* op. 39 i Gess-dur er et musikalsk høydepunkt i denne sjangeren.

Grand Etude op. 25 er studier i passasjeverk og brutte akkorder, mens *Exercise en sixtes* op. 43 konsentrerer seg om utviklingen av sekster og avanserte figurasjoner og passasjeverk. Stykkene gir ikke bare en god indikasjon på at Tellefsen hadde en høyt oppdrevet teknikk, men sier også noe om det nivå hans elever hadde.

I tillegg til de nevnte karakteristiske Chopin-formene valgte Tellefsen å komponere flere større og virtuost anlagte klaverstykker i former som kanskje ga ham større kompositorisk frihet og muligheter for avveksling: *Tarantella*, *Grande Polonaise*, *Toccata*, *Ballade*, *Impromptu, Capriccio appassionato* og *Thème original et Fantaisie. Adagio et Rondo* og *Cappriccio Appasionato* er titler som benyttes av mange av tidens salongkomponister.

Tellefsen hørte flere ganger Franz Liszt spille, og innflytelsen fra ham merker man tydelig i den utadvendte og storslagne *Grande Polonaise* op. 18. I *Toccata* op. 22 har Tellefsen benyttet seg av en tittel som gir assosiasjoner til barokken, men det dreier seg om en sonatesats med to temaer. Toccata er i romantikken et hurtig stykke med virtuost passasjeverk. I *Thème original et Fantaisie* op. 12 og *Ballade* op. 28 viser Tellefsen musikalsk alvor og en kraft i uttrykket som viser hvilken betydelig komponist han er. *Sonate* op. 13 er et lignende verk av høy kvalitet. Den starter med en fri fantasi, så følger et lamento, før den avsluttes med en virtuos tarantella som i klaverkonserten i f-moll.

Flere av klaverstykkene er leilighetsverk som avspeiler hendelser i tiden. *Au travers d'un songe* op. 34 er en studie i høyrehåndens evne til lage en sangbar melodi. *Elégie* op. 7 er komponert til minne om prins Gustav, den populære svenske «sangerprinsen» som i 1852 døde på slottet i den norske hovedstaden. Han var komponist og har laget populære mannskorsanger. Stykket begynner med sorgtunge og spenningsfylte akkorder som fører over i en meditasjon, for så å munne ut i salmen «Hvem vet hvor snart mitt liv skal ende» (Wer weiss, wie nahe mir mein Ende) på Georg Neumarks melodi.
Den største delen av Tellefsens klaververker føyer seg inn i den europeiske klavertradisjonen. Tellefsen hadde ikke noe behov for å delta i utviklingen av en nasjonal, norsk klavertradisjon og stod utenfor den debatten som ble ført i Norge fra slutten av 1850-årene. Vi kan likevel overalt høre melodiske vendinger som i alle fall for en nordmann gir assosiasjoner til norsk folkemusikk. Men akkurat som wienerklassikerne og sin lærer Frédéric Chopin benyttet Tellefsen bare disse stiltrekkene som en eksotisk fargevirkning innenfor en stil som sto på klar mellomeuropeisk og klassisk grunn.

De nasjonale stiltrekkene er som nevnt tydeligst i masurkaene, og ved noen få anledninger hadde Tellefsen behov for å legge inn en sterkere nasjonalkoloritt, noe som understrekes av titlene og ved bruken av norske danseformer og melodiske vendinger fra folketonetradisjonen. Det gjelder *Huldredans* op. 9, *Bruraslåtten* op. 26 og *Walhallafesten* op. 40.

På begynnelsen av 1860-tallet ble det i Norge komponert atskillige klaverstykker med utgangspunkt i norske folke- eller nasjonalmelodier, og disse må Tellefsen ha kjent til. De to tyske pianistene Ernst Haberbier og Rudolph Hasert som i lengre perioder bodde i Norge, spilte på sine konserter i Paris egne komposisjoner inspirert av norsk folkemusikk. I tidsrommet 1868 til 1870 bodde Johan Svendsen i Paris. Han spilte Griegs fiolinsonater i salongene og fikk fremført sin egen kammermusikk med umiskjennelige nasjonale trekk. Både han og Tellefsen deltok i de norske kunstnernes årlige karnevalsfeiring i Paris, og Tellefsens klaverstykke, *Walhallafesten*, op. 40 kan ha blitt skrevet i anledning kunstnerkarnevalet i 1869. *Huldredans* og *Bruraslåtten* er høyst sannsynlig også komponert i anledning slike kunstnersammenkomster i Paris.

De siste årene

I 1858 giftet Tellefsen seg med sangerinnen Severine Bye. De holdt et åpent hus og var kjent for sin gjestfrihet. Tellefsen ble regnet som overhodet for den skandinaviske kolonien i Paris, og de fleste norske kunstnere som kom til byen pleide å oppsøke ham. I begynnelsen av 1860-årene var han aktivt med på å arrangere julefester, nyttårsball og maskeballer med mer enn 100 personer til stede. I de følgende årene var han mye plaget av sykdom, og det gikk både ut over økonomien og på nervesystemet løs. Da den fransk-tyske krigen brøt ut i 1870, måtte Tellefsen for tredje gang i sitt liv forlate Paris og flykte til London. Her ble han i tre år. Han orket nesten ikke tanken på igjen å måtte kjempe for det daglige brød, men han hadde heldigvis fortsatt gode kontakter som kunne skaffe ham elever og konserter.

Tellefsen flyttet tilbake til Paris høsten 1873. Ekteskapet var ikke lykkelig og endte i skilsmisse. Kort etter ble Tellefsen liggende syk og døde den 6. oktober 1874 bare 51 år gammel.

Da han skjønte at døden nærmet seg, ble Tellefsen opptatt av sitt ettermæle i Norge og sørget for at de trykte verkene ble gitt

til norske musikkbibliotek i Oslo og Trondheim. I et brev fra april 1874 skrev han: «Det beste av min streben skal vitne om meg i mitt Fødeland.»

Manuskriptene

Thomas Tellefsen har etterlatt seg en rekke små og store musikkstykker som enten er studiearbeider eller stykker beregnet til gudstjenestebruk. Noen av orgelstykkene sendte han hjem slik at faren kunne benytte dem i domkirken. Selv virket han som organist ved den svenske kirken i Paris. De typiske klaverstykkene fra manuskriptsamlingen har kvaliteter som gjør at de godt kunne ha vært med i de verkene Tellefsen valgte å trykke.

Innspillingen av de utrykte verkene til Tellefsen er gjort på et Érard-flygel, som var Tellefsens favorittinstrument. CD'en åpner med «Moderato», det første nummer i en samling fra 1842 som Tellefsen kalte «Mes premières compositions». «Moderato» er et langt verk med mange interessante melodiske og harmoniske trekk. Det viser også at han takket være sin kontrapunktiske skolering fra Trondheim klarer å skape en lang formutvikling.

Høsten 1843 studerte Tellefsen teori med den tyske musikeren Mathias Nagiller, som i tidsrommet 1842-1848 hadde stor anseelse i Paris som teorilærer. Nagiller interesserte seg spesielt for Johann Sebastian Bachs, Carl Philipp Emanuel Bachs og Jean-Philippe Rameaus musikk, og det var han som inspirerte Tellefsen til å gå inn i rollen som formidler av gammel musikk. Fra sin far fikk Tellefsen med jevne mellomrom tilsendt avskrifter av gamle noter som var umulige å oppdrive i Paris. Til sin forbauselse oppdaget han at organistene i Paris fremførte marsjer og dansemusikk på de mange praktfulle orglene. Orgelspillerne lot fingrene fare over tangentene, men plasserte benene på hver sin side av pedalklaviaturet. Tellefsen ba derfor om å få tilsendt sitt pedalklaviatur. Det var umulig å oppdrive noe slikt i Frankrike. Han hadde ikke bare tenkt å bruke klaviaturet til cembaloøvelser, men ville vise klaviaturet til klaverfabrikantene Érard og Pleyel, slik at de kunne lage pedalklaviaturer til piano eller flygel. «Hva ville du vel si hvis du hørte Bachs udødelige pedalfuge utført med slike midler,» skrev han til sin far og mente Bachs fuge fra *Phantasie und Fuge* i g-moll. Ut fra denne korrespondansen kan det se ut som om det var Tellefsen som inspirerte de to franske klaverfabrikantene til å lage de første pedalflygeler i Frankrike.

En av manuskriptsamlingene består av 21 små fughettaer, versetter og cantabilesatser. Det kan være studiearbeider for Nagiller. De er samtidig fullverdige stykker og av den lengde som var ønsket ved katolske gudstjenester. Slike stykker ble også benyttet ved lutherske gudstjenester. Versettene er såkalte orgelvers som ble spilt vekselvis med salmesangen. Preludiene er tenkt for orgel eller klaver med pedal ettersom musikken er notert på tre systemer eller med en tydelig angivelse av at bassen skal spilles med pedal. De ble benyttet som preludier og postludier, mens et cantabile kunne spilles etter prekenen som innledning til den neste salmen. Variasjoner over salmemelodier er likeledes en mye brukt form i kirkelig sammenheng.

Manuskriptene og de trykte verkene – slik de er presentert på denne innspillingen – gir et interessant helhetsbilde av Tellefsens kompositoriske utvikling, fra de første kontrapunktiske studiearbeidene i barokkstil og fram til en moden og virtuos klaverkomponist. Tellefsen lever i en musikalsk brytningstid og tar opp i seg impulser fra italiensk og tysk barokk, wienerklassisisme og sin egen tid. Med dette som bakgrunn finner han sin egen vei. I norsk musikkhistorie er han den betydeligste komponisten før Halfdan Kjerulf, Johan Svendsen og Edvard Grieg.

Einar Steen-Nøkleberg made a sensational threefold public debut in 1970 with three separate recitals on the piano, harpsichord and clavichord. He studied with Nicolai Dirdal and Hans Leygraf, and also counts his organ studies with Arild Sandvold as an important influence. For forty years Steen-Nøkleberg has performed with orchestras in Norway and abroad, and he has won numerous awards including a German higher education institution award (1969), the Norwegian piano competition (1972), the Norwegian Music Critics' Prize (1975), the Lindeman Prize (1982), The Grieg Prize (1992), and in 1994 he was made a Knight, First Class, of the Royal Norwegian Order of St. Olav. During the past season he has given concerts in many cities, including Oslo, Moscow, Riga, Bucharest, Sofia, Buenos Aires and Rio de Janeiro. Einar Steen-Nøkleberg is an honorary member of Oslo Music Teachers' Association and the Norwegian Musicians' Society.

Einar Steen-Nøkleberg fit un début sensationnel triple en 1970 avec trois concerts d'affilée (récital de piano, récital de clavecin et récital de clavicorde). Il étudia avec Nicolai Dirdal et Hans Leygraf, mais considère aussi ses études d'orgue avec Arild Sandvold comme très significatives. Il fait des concerts avec différents orchestres en Norvège et à l'étranger depuis 40 ans, et a été récompensé par de nombreux prix: Le Prix des Grandes Ecoles Allemandes en 1969, La compétition de Piano Norvégienne en 1972, le Prix des Critiques en 1975, le prix Lindeman en 1982, le prix de Grieg en 1992. En 1994 il fut nommé au rang de Chevalier première classe de l'Ordre de St. Olaf. L'an dernier il a donné des concerts notamment à Oslo, à Moscou, à Riga, à Bucarest, à Sofia, à Buenos Aires et à Rio de Janeiro. Einar Steen Nøkleberg est membre d'honneur de l'Organisation des professeurs de Musique à Oslo et de la Société Norvégienne des Artistes Musicaux.

Einar Steen-Nøkleberg hadde en sensasjonell trippeldebut i 1970 med tre konserter på rad (klaveraften, cembaloaften og klavikordaften). Han studerte med Nicolai Dirdal og Hans Leygraf men regner også organistutdannelsen hos Arild Sandvold som svært betydningsfull. I 40 år har han konsertert med orkestre i inn og utland og fått en rekke priser: De tyske høgskolers pris 1969, Den norske pianistkonkurransen 1972, Kritikerprisen 1975, Lindemanprisen 1982, Grieg-prisen 1992 og utnevnelsen til Ridder 1. klasse av St. Olavs Orden i 1994. I siste sesong konserterte han bl.a. i Oslo, Moskva, Riga, Bucharest, Sofia, Buenos Aires og Rio de Janeiro. Einar Steen-Nøkleberg er æresmedlem av Oslo Musikklærerforening og Norsk Tonekunstersamfund.

A CULTURAL HERITAGE

by Einar Steen-Nøkleberg

We now have the advantage of a 150-year perspective and can see T.D.A. Tellefsen as heralding a grand era of Norwegian piano music. In Poland Tellefsen is referred to as the only pupil of Chopin; his other more temporary pupils came from wealthy, aristocratic families who financed Chopin's career. Tellefsen, however, was much more than that; he was inspired by Gounod's melodic writing, and by French and Italian opera; he used traditional lullabies from his home county Trøndelag and south European tarantellas as the basis for a good deal of his music. It does us good to hear such things here up north and it warms our musical roots.

Much of Tellefsen's output, seen as a whole, makes up an important contribution to our Norwegian musical heritage. In brief: the piano sonata, the two sonatas for violin and piano, the trio for violin, cello and piano, the two piano concertos, the sonata for cello and piano are all the first of their kind in Norway. His variations on an original theme point straight to Grieg's *Ballade*.

To sidestep: When considering national romantic art by I.C. Dahl, Tiedemand and Gude, they have forerunners such as for example Peder Balke. Balke painted magnificent landscapes that we love – but they are different from those of Tiedemand and Gude. It is the same way with Tellefsen: He predates Kjerulf and Grieg, and his style is different. The majority of Tellfsen's mazurkas have a Norwegian flavour, the *springar* dance lurking round the next corner. So it is with most of his other piano pieces also. It is up to the interpreter to bring to life this cultural heritage.

My personal relationship to Tellefsen's music spans fifty years. I am very grateful to my teacher Nicolai Dirdal who created a link from Tellefsen via Halfdan Cleve, Rolf Brandt-Rantzau, Elisabeth Reiss and Dagmar Walle-Hansen to himself. Dirdal saw to it that I learned Norwegian pieces by composers other than Grieg; the Tellefsen pieces were *Huldredans* and *Au travers d'un songe*. This was the late 1950s.

In 1972 the reopening of the Fjøset concert hall at Ringve Museum took place, and I was engaged to play Tellefsen's G minor piano concerto with Trondheim Symphony Orchestra. The performance was a formidable success. Music critics Hans Jørgen Hurum (*Aftenposten*) and Klaus Egge (*Morgenbladet*) commented that there was now a good alternative to Grieg's A minor. After this we put on a production of the concerto with the Oslo Philharmonic, and I performed it in London and Ørebro with Okku Kamu.

When I returned to Oslo in 1981 after six years abroad Dirdal once again played a key role in my interest in Tellefsen's music. He wanted me to have as broad an overview of Norwegian piano music as possible, both as a performer and as a teacher. He gave me piles of his music, and we spent many hours together playing through the music. His favourite Tellefsen mazurkas, waltzes and character pieces naturally received the most attention, but so did the Sonata in C – it was wonderful to hear Dirdal comment that "Dagmar Walle-Hansen did so and so here; Elisabeth Reiss played the F minor concerto in such and such a way; Brandt-Rantzau made the following repetitions in the Sonata, which he had learned from Halfdan Cleve."

Then came the request to record Tellefsen's chamber music for Simax Classics, which meant studying in depth again the G major violin sonata, the cello sonata, the trio and the second piano concerto.

Recording all the music for solo piano did mean a lot of re-learning, but as part of a process over five decades. I have not played the part of a critical chooser, rather a curious archaeologist with a desire to bring the composer's entire output into the light. I have had a particularly close relationship with the pieces in manuscript. Not a single note has been added, although I have of course used my interpretive imagination to bring the music to life. The recording was done after my dearest Roshan had passed away; I could not have given life to many of the manuscript pieces without having gone through that shocking experience. The variation fragment on "Kimer i klokker", the chorale prelude on "Jesus, styr du mine tanker" and the grand Andante in E flat are considerable enrichments to Norwegian music.

T.D.A. Tellefsen is an important figure in the Norwegian musical heritage, and I have given of my very soul to bring him into the light in the year 2011. I sincerely hope that these pieces will be played by many a young musician.

UN HÉRITAGE CULTUREL

par Einar Steen-Nøkleberg

Nous avons maintenant une perspective de 150 ans qui nous permet de voir l'œuvre de T.D.A Tellefsen comme un superbe début de la musique norvégienne pour piano. En Pologne, on considère d'ailleurs Tellefsen comme le seul élève de Chopin, car les autres élèves, plus temporaires n'étaient que des membres aisés de la haute noblesse qui finançaient en fait la vie de Chopin. Tellefsen était tellement plus que cela ! Il était inspiré par la musique de Gounoud, de l'opéra français et italien ; il utilisait des berceuses populaires de la région de Trondheim ou des Tarentelles du sud de l'Italie comme point de départ pour plusieurs de ses mouvements -- ce qui d'ailleurs nous fait beaucoup de bien ici au nord de l'Europe car ça réchauffe nos racines musicales !

Une grande partie de la production de Tellefsen constitue, en tant qu'ensemble, une part non négligeable de notre héritage musical. Pour résumer : la sonate pour piano, les deux sonates pour violon et piano, le trio pour violon, violoncelle et piano, les deux concertos pour piano, la sonate pour violoncelle et piano ainsi que la sonate pour deux pianos, sont les toutes premières de leur genre en Norvège. Les variations sur un thème précis, sont des précurseurs de la *Ballade* de Grieg.

Permettez-moi une parenthèse : quand nous considérons les tableaux romantiques norvégiens de I.C. Dahl, Tidemand et Gude, nous pouvons trouver signes précurseurs et des racines chez des peintres comme Peder Balke. Balke a en effet peint des scènes norvégiennes que nous aimons tous - mais elles sont différentes de celles de Tidemand et Gude. Il en est de même pour Tellefsen. Il vient seulement avant et est différent de Kjerulf et Grieg, mais la plupart de ses mazurkas ont des traits norvégiens et les sauteuses paysannes sont sous-jacentes dans beaucoup de phrasés. Il en est de même pour ses autres pièces de caractère (et c'est le rôle de l'interprète de rendre vivant cet héritage culturel.

Ma relation personnelle avec Tellefsen date de plus de cinquante ans, et je dois en remercier mon professeur Nicolai Dirdal! C'est comme s'il avait construit un pont entre lui et Tellefsen, Halfdan Cleve, Rolf Brandt-Rantzau, Elisabeth Reiss et Dagmar Walle-Hansen. C'est Dirdal qui m'a fait découvrir et apprendre d'autres pièces norvégiennes pour piano que celles de Grieg, et de Tellefsen il me faisait jouer *Huldredans* et *Au travers d'un songe*. Ceci date de la fin des années 1950.

Puis est arrivée l'année 1972 avec la réouverture de « La Grange » au musée de Ringve et on m'a demandé de jouer son *concerto en sol mineur* avec l'Orchestre Symphonique de Trondheim. Ce fut un grand succès et les critiques Hans Jørgen Hurum dans *Aftenposten* et Klaus Egge dans *Morgenbladet* dirent tous les deux que nous avions maintenant une alternative au concerto en la mineur de Grieg. Nous en avions ensuite fait un concert de ce concerto pour piano avec l'Orchestre Philharmonique d'Oslo, et je l'ai également joué à Londres et à Örebro (Suède) avec le chef d'orchestre finlandais Okku Kamu.

Quand je suis revenu à Oslo après six ans à l'étranger en 1981, Dirdal est revenu vers moi. Il voulait que j'aie une connaissance aussi vaste que possible de la musique pour piano norvégienne - en tant qu'interprète et comme pédagogue. Il m'a donné énormément de partitions et nous avions joué pendant d'innombrables heures. Il insistait sur ses favorites parmi les mazurkas, valses et pièces à caractère de Tellefsen, mais il me faisait aussi travailler la Sonate en ut majeur. C'était merveilleux de l'entendre dire «voilà comment Dagmar Walle-Hansen jouait ceci; et Elisabeth Reiss interprétait le concerto en fa mineur de cette façon-ci ; Brandt-Rantzau répétait ceci dans la sonate qu'il avait appris avec Halfdan Cleve.»

Ensuite la maison de disques *Simax Classics* m'a demandé de jouer de la musique de chambre, ce qui a fait que je me suis plongé dans l'étude de la sonate pour violon en sol majeur, la sonate pour violoncelle, le trio et le concerto pour piano n° 2.

D'avoir maintenant à enregistrer toute cette musique pour piano seul demande bien entendu un nouveau travail approfondi, mais ça fait aussi partie de ce processus de cinquante ans. Je n'ai pas été un sélectionneur critique, mais plutôt un archéologue curieux qui a voulu mettre toute la production de Tellefsen en lumière. J'ai établi une relation particulièrement sensible avec les manuscrits : je n'ai pas ajouté une seule note, mais j'ai bien sûr utilisé l'imagination de l'interprète pour leur donner vie. L'enregistrement a été fait après le décès de ma chère Roshan, et je n'aurais pas pu donner leur sens à certains morceaux des manuscrits sans cette expérience si douloureuse. Les fragments de variations sur le cantique «Kimer i Klokker» (Cloches, carillonnez !) et le travail en chorale de «Jesus, styr du mine tanker» (Jésus, guide mes pensées) ainsi que la grande Andante en bémol sont de véritables enrichissements pour la musique norvégienne.

T.D.A. Tellefsen est important dans l'héritage musical norvégien, et j'ai mis tout mon ame pour lui redonner sa place en 2011. J'espère maintenant que ses œuvres vont être jouées par de nombreux jeunes musiciens.

EN KULTURARV

av Einar Steen-Nøkleberg

Vi har nå et 150-års perspektiv og kan se T.D.A. Tellefsen som en flott åpning av norsk klavermusikk. I Polen betegnes Tellefsen som Chopins eneste elev. De andre temporære elevene var høyadelige og pengesterke personer som finansierte Chopins tilværelse. Men Tellefsen var mye mer enn dette. Han var inspirert av Gounod's melodikk, – av fransk og italiensk opera; han brukte bånsuller fra Trøndelag men også sydlandske tarantellaer som utgangspunkt for flere satser. Dette har vi da sannelig godt av her nord! Det varmer våre musikalske røtter.

Store deler av Tellefsens produksjon danner som helhet en viktig del av vår norske musikalske kulturarv. I korthet: Klaversonaten, de to sonatene for fiolin og klaver, trioen for fiolin, cello og klaver, de to klaverkonsertene, sonaten for cello og klaver, sonaten for to klaver er alle de første i sin genre i Norge. Variasjonene over et eget tema peker rett mot Griegs Ballade.

Et sidesprang: Når vi betrakter nasjonalromantikkens malerier av I.C. Dahl, Tiedemand og Gude finner vi forløpere og røtter hos flere f. eks. Peder Balke. Balke har storartede norske scener som vi alle elsker – men de er annerledes enn Tiedemand og Gude. På samme måte med Tellefsen: Han er bare tidligere og annerledes enn Kjerulf og Grieg.

De fleste masurkaene har norske islett og springaren ligger på lur i annenhver vending. Slik er de også i de fleste andre karakterstykkene. Så blir det interpretens oppgave å levendegjøre denne kulturarven.

Mitt personlige forhold til Tellefsen strekker seg over 50 år. En stor takk til min lærer Nicolai Dirdal! Han laget en bro fra Tellefsen over Halfdan Cleve, Rolf Brandt-Rantzau, Elisabeth Reiss, Dagmar Walle-Hansen og seg selv. Dirdal sørget for at jeg lærte utvalgte norske klaverstykker utenom Grieg, og av Tellefsen var dette *Huldredans* og *Au travers d´un songe*. Dette var på slutten av 1950-årene.

Så kom 1972 med gjenåpningen av Fjøset på Ringve Museum, og jeg fikk oppdraget om å spille g-moll konserten med Trondheim Symfoniorkester. Det ble en formidabel suksess. F. eks. skrev både Hans Jørgen Hurum i Aftenposten og Klaus Egge i Morgenbladet at nå hadde vi fått et klart alternativ til Griegs a-moll. Etterpå lagde vi en produksjon av klaverkonserten med Oslo Filharmoniske Orkester, og jeg fremførte den i London og i Ørebro sammen med Okku Kamu.

Da jeg vendte tilbake til Oslo i 1981 etter 6 års utlendighet var det igjen Dirdal som kom på banen. Han ville at jeg skulle ha så god oversikt over norsk klavermusikk som mulig –både som utøver og pedagog. Han ga meg hauger av sine noter, og vi hadde utallige spilletimer. Hans favoritter blant Tellefsens masurkaer, valser og karakterstykker sto i fokus – men også Sonaten i C-dur. Det var herlig å høre at «her gjorde Dagmar Walle-Hansen slik og slik, Elisabeth Reiss spilte f-moll konserten sånn og sånn, Brandt-Rantzau gjorde følgende repetisjoner i Sonaten som han hadde lært av Halfdan Cleve.»

Så kom oppdraget med kammermusikken på Simax Classics, og dette førte til ny fordypning av fiolinsonaten i G dur, cellosonaten, trioen, og klaverkonsert nr. 2.

Nå å spille inn all musikken for solo klaver betydde selvsagt mye nyinnstudering - men likevel som ledd i en 50-årig prosess. Jeg har ikke vært en kritisk utvelger – men snarere en nysgjerrig arkeolog som har villet heve hele produksjonen fram i lyset. Et særlig følsomt forhold har jeg fått til manuskriptene. Ikke en tone er føyet til, men selvsagt har jeg brukt interpretens fantasi for å levendegjøre. Innspillingene ble gjort etter min kjæreste Roshans bortgang, og jeg hadde ikke kunnet gi mange av manuskriptene liv uten denne sjokkerende livserfaringen. Variasjonsfragmentet «Kimer i Klokker», koralbearbeidelsen «Jesus, styr du mine tanker» og den store Andanten i Ess dur er berikelser til norsk musikk.

T.D.A. Tellefsen er en viktig del av vår musikalske kulturarv, og jeg har gitt av min sjel for å bringe den på banen igjen i 2011. Nå håper jeg verkene vil bli spilt av mange unge musikere.

Recorded March, May, July 2009 in Sofienberg kirke (CD 1-3). 25 and 31 October 2009 in Lindemansalen NMH (CD 4).

Producer, engineer and editor: Erik Gard Amundsen
Piano technicians: Thron Irby and Eric Schandall

Liner notes: Harald Herresthal
Translations: Andrew Smith (English), Ellen Foucher (French)

Cover design: Martin Kvamme
Photos of T.D.A. Tellefsen courtesy of Ringve Museum
Photos from Trondheim are from the book «Fotograf Schrøders samling – begynnelsen»

Released with support from: Norsk kulturråd (Klassikerstøtten),
Fond for Lyd og Bilde, Norges musikkhøgskole and Lindemans Legat

℗&© 2011 Grappa Musikkforlag AS
All trademarks and logos are protected. All rights of the
producer and of the owner of the work reproduced reserved.
Unauthorized copying, hiring, lending, public performance
and broadcasting of this record prohibited.
ISRC: NOFZS1139010-960
PSC1239

THOMAS D.A. TELLEFSEN (1823–1874)

THE COMPLETE WORKS FOR PIANO SOLO

– INCLUDING THE UNPUBLISHED MANUSCRIPTS

MAZURKAS · NOCTURNES · SONATA
GRANDE WALTZES · ETUDES
VARIATIONS · CHARACTER PIECES

Einar Steen-Nøkleberg

STEINWAY GRAND PIANO (CD 1-3)
ÉRARD GRAND PIANO, LONDON 1853 (CD 4)

Texts in English, Français, Norsk

NOFZS1139010-960
7 033662 012398

NORSK KULTURRÅD

www.simax.no · simax@grappa.no
ALL RIGHTS RESERVED GMF
SIMAX classics PSC1239 4CD
TT 283:30 ℗&© 2011