



GRIEG

THE COMPLETE MUSIC FOR PIANO
EVA KNARDAHL



GRIEG, EDVARD HAGERUP (1843-1907)

Disc 1 [65'21]

	LYRISKE STYKKER I (LYRIC PIECES I), Op. 12	12'23
1	I. Arietta	0'59
2	II. Vals (Waltz)	1'47
3	III. Vektersang (Watchman's Song)	2'32
4	IV. Alfedans (Fairy Dance)	0'48
5	V. Folkevisse (Folk-song)	1'48
6	VI. Norsk (Norwegian)	0'59
7	VII. Albumblad (Album Leaf)	1'32
8	VIII. Fedrelandssang (National Song)	1'36
	LYRISKE STYKKER II (LYRIC PIECES II), Op. 38	16'50
9	I. Berceuse	2'27
10	II. Folkevisse (Folk-song)	1'40
11	III. Melodi (Melody)	2'01
12	IV. Halling	0'48
13	V. Springdans	1'20
14	VI. Elegi (Elegy)	2'47
15	VII. Vals (Waltz)	1'01
16	VIII. Kanon (Canon)	4'21

	LYRISKE STYKKER III (LYRIC PIECES III), Op. 43	14'25
17	I. Sommerfugl (Butterfly)	1'47
18	II. Ensom vandrer (Solitary Traveller)	2'38
19	III. I hjemmet (In my Native Country)	2'02
20	IV. Småfugl (Little Bird)	2'04
21	V. Erotikk (Erotikon)	2'50
22	VI. Til våren (To Spring)	2'44
	LYRISKE STYKKER IV (LYRIC PIECES IV), Op. 47	20'39
23	I. Valse-Impromptu	3'28
24	II. Albumblad (Album Leaf)	3'52
25	III. Melodi (Melody)	2'55
26	IV. Halling	1'27
27	V. Melankoli (Melancholy)	3'43
28	VI. Springdans	1'20
29	VII. Elegi (Elegy)	3'33

Disc 2 [66'54]

	LYRISKE STYKKER V (LYRIC PIECES V), Op. 54	25'30
1	I. Gjetergutt (Shepherd's Boy)	4'46
2	II. Gangar	3'37
3	III. Trolltog (March of the Dwarfs)	3'02
4	IV. Notturmo	4'28
5	V. Scherzo	3'46
6	VI. Klokkeklang (Bell Ringing)	5'25
	LYRISKE STYKKER VI (LYRIC PIECES VI), Op. 57	26'01
7	I. Svunne dager (Vanished Days)	5'57
8	II. Gade	3'22
9	III. Illusjon (Illusion)	3'31
10	IV. Hemmelighet (Secret)	5'21
11	V. Hun danser (She Dances)	2'49
12	VI. Hjemve (Homesickness)	4'40
	LYRISKE STYKKER VII (LYRIC PIECES VII), Op. 62	14'49
13	I. Sylfide (Sylph)	1'28
14	II. Takk (Gratitude)	4'20
15	III. Fransk serenade (French Serenade)	1'54
16	IV. Bekken (Brooklet)	1'36
17	V. Drømmesyn (Phantom)	2'21
18	VI. Hjemad (Homeward)	2'52

Disc 3 [62'05]

	LYRISKE STYKKER VIII (LYRIC PIECES VIII), Op. 65	23'06
1	I. Fra ungdomsdagene (From Early Years)	5'15
2	II. Bondens sang (Peasant's Song)	1'36
3	III. Tungsinn (Melancholy)	3'33
4	IV. Salong (Salon)	2'13
5	V. I balladetone (Ballad)	3'09
6	VI. Bryllupsdag på Trolldaugen (Wedding-day at Trolldaugen)	7'01
	LYRISKE STYKKER IX (LYRIC PIECES IX), Op. 68	15'50
7	I. Matrosernes oppsang (Sailors' Song)	1'27
8	II. Bestemors menuett (Grandmother's Minuet)	2'04
9	III. For dine føtter (At Your Feet)	2'40
10	IV. Aften på høyfjellet (Evening in the Mountains)	3'15
11	V. Bådnåt (At the Cradle)	2'27
12	VI. Valse mélancolique	3'41
	LYRISKE STYKKER X (LYRIC PIECES X), Op. 71	22'27
13	I. Det var engang (Once Upon a Time)	4'58
14	II. Sommeraften (Summer's Eve)	2'28
15	III. Småtroll (Puck)	1'50
16	IV. Skogstillhet (Peace of the Woods)	5'17
17	V. Halling	3'01
18	VI. Forbi (Gone)	2'31
19	VII. Efterklang (Remembrances)	1'55

DISC 4 [64'41]

	FIRE KLAVERSTYKKER (FOUR PIANO PIECES), Op. 1	13'42
1	I. <i>Allegro con leggerezza</i>	1'31
2	II. <i>Non allegro e molto espressivo</i>	4'49
3	III. Mazurka	3'33
4	IV. <i>Allegro con moto</i>	3'37
	POETISKE TONEBILDER (POETIC TONE PICTURES), Op. 3	10'52
5	I. <i>Allegro, ma non troppo</i>	1'42
6	II. <i>Allegro cantabile</i>	1'42
7	III. <i>Con moto</i>	2'03
8	IV. <i>Andante con sentimento</i>	2'53
9	V. <i>Allegro moderato</i>	1'24
10	VI. <i>Allegro scherzando</i>	0'48
	HUMORESKER (HUMORESQUES), Op. 6	11'30
11	I. <i>Tempo di Valse</i>	2'52
12	II. <i>Tempo di Menuetto ed energico</i>	2'36
13	III. <i>Allegretto con grazia</i>	2'20
14	IV. <i>Allegro alla burla</i>	3'30
	PIANO SONATA IN E MINOR, Op. 7	20'02
15	I. <i>Allegro moderato</i>	4'47
16	II. <i>Andante molto</i>	4'46
17	III. <i>Alla Menuetto, ma poco più lento</i>	3'04
18	IV. <i>Finale. Molto allegro</i>	7'09
19	SØRGEMARSJ OVER RIKARD NORDRAAK	7'20
	(FUNERAL MARCH IN MEMORY OF RIKARD NORDRAAK)	

25	NORSKE FOLKEVISER OG DANSER, Op. 17 (25 NORWEGIAN FOLK-SONGS AND DANCES)	29'13
1	I. Springdans	0'52
2	II. Ungersvennen (The Swain)	0'46
3	III. Springdans	0'42
4	IV. Nils Tallefjorden	1'20
5	V. Jølstring (Dance from Jølster)	1'34
6	VI. Brurelåt (Wedding Tune)	1'27
7	VII. Halling	0'48
8	VIII. Grisen (The Pig)	0'34
9	IX. Når mitt øye (Religious Song)	1'25
10	X. Friervise (The Wooer's Song)	1'06
11	XI. Kjempevisе (Heroic Ballad)	1'03
12	XII. Solfager og ormekongen (Solfager and the Snake-King)	1'28
13	XIII. Reiselåt (Wedding March)	0'59
14	XIV. Jeg sjunger med sorrigfullt hjerte (I Sing with a Sorrowful Heart)	1'18
15	XV. Den siste lørdagskvelden (Last Saturday Evening)	1'35
16	XVI. Eg veit ei lita jente (I Know a Little Maiden)	1'28
17	XVII. Kleggen og fluga (The Gadfly and the Fly)	1'13
18	XVIII. Stabbelåten (Peasant Dance)	2'06
19	XIX. Hølje Dale	0'42
20	XX. Halling	0'29
21	XXI. Sæbygga (The Woman from Setesdal)	0'36
22	XXII. Kulokk (Cow-call)	0'52
23	XXIII. Så du nokke kjerringa mi (Peasant Song)	1'19
24	XXIV. Brurelåt (Wedding Tune)	0'47
25	XXV. Rabnabryllup i Kråkelund (The Raven's Wedding)	1'15

	FOLKELIVSBILDER (PICTURES FROM FOLK-LIFE), Op. 19	16'05
26	I. Fjellslått (In the Mountains)	5'34
27	II. Brudfølget drar forbi (Bridal Procession)	3'20
28	III. Fra karnevalet (From the Carnival)	7'03
	FIRE ALBUMBLAD (FOUR ALBUM LEAVES), Op. 28	12'13
29	I. <i>Allegro con moto</i>	2'15
30	II. <i>Allegretto espressivo</i>	2'38
31	III. <i>Vivace</i>	2'49
32	IV. <i>Andantino serio – Allegro giocoso</i>	4'21
	IMPROVISATA OVER TO NORSKE FOLKEVISER, Op. 29	7'48
	(IMPROVISATIONS ON TWO NORWEGIAN FOLK-SONGS)	
33	I. <i>Allegretto con moto</i>	3'13
34	II. <i>Andante</i>	4'32

Disc 6 [70'00]

1	BALLADE IN G MINOR, Op. 24	20'02
	PEER GYNT SUITE NO. 1, Op. 46	13'43
2	I. Morgenstemning (Morning Mood)	4'00
3	II. Aases død (The Death of Åse)	3'38
4	III. Anitras dans (Anitra's Dance)	3'37
5	IV. I Dovregubbens hall (In the Hall of the Mountain King)	2'06
	PEER GYNT SUITE NO. 2, Op. 55	18'05
6	I. Bruderovet. Ingrid's klage (The Abduction of the Bride. Ingrid's Lament)	4'30
7	II. Arabisk dans (Arabian Dance)	5'21
8	III. Peer Gynt's hjemfart. Stormfull aften på havet (Peer Gynt's Homecoming. Stormy Evening on the Sea)	3'16
9	IV. Solveigs sang (Solveig's Song)	4'45
	THREE ORCHESTRAL PIECES FROM 'SIGURD JORSALFAR'	17'06
	Op. 56	
10	I. Forspill: Ved mannjevningen (Prelude: At the Marching Game)	3'47
11	II. Intermezzo: Borghilds drøm (Intermezzo: Borghild's Dream)	3'17
12	III. Hyldningsmarsj (Homage March)	9'55

Disc 7 [64'52]

	FRA HOLBERGS TID (HOLBERG SUITE), Op. 40	23'41
1	I. Prelude	2'40
2	II. Sarabande	4'15
3	III. Gavotte	3'16
4	IV. Air	9'26
5	V. Rigaudon	3'43
	TO ELEGISKE MELODIER (TWO ELEGIAC MELODIES), Op. 34	8'10
6	I. Hjertesår (The Wounded Heart)	3'23
7	II. Våren (Last Spring)	4'41
	VALSE-KAPRISER (WALTZ-CAPRICES), Op. 37	10'32
8	I. <i>Tempo di Valse moderato</i>	6'22
9	II. <i>Tempo di Valse</i>	4'04
	Two Pieces from 'OLAV TRYGVASON', Op. 50	8'07
10	I. Bønn (Prayer)	2'55
11	II. Tempeldans (Temple Dance)	5'09
	TO NORDISKE MELODIER (TWO NORDIC MELODIES), Op. 63	13'17
12	I. I folketonestil (In Folk Style)	8'08
13	II. Kulokk & Stabbelåten (Cow Call & Peasant Dance)	5'01

Disc 8 [65'56]

19 NORSKE FOLKEVISER (19 NORWEGIAN FOLK-SONGS), Op. 66			29'17
1	I. Kulokk (Cow-call)		1'14
2	II. Det er den største dårlighet (It is the Greatest Foolishness)		0'59
3	III. En konge hersket i Østerland (A King Ruled in the East)		0'52
4	IV. Siri Dale-visen (The Siri Dale Song)		0'56
5	V. Det var i min ungdom (It was in my Youth)		2'11
6	VI. Lokk og bådnlåt (Cow-call and Lullaby)		1'33
7	VII. Bådnlåt (Lullaby)		0'53
8	VIII. Lokk (Cow-call)		1'00
9	IX. Liten va guten (Small was the Lad)		1'01
10	X. Morgo skal du få gifte deg (Tomorrow You Shall Marry)		1'15
11	XI. Der stander to piger (There Stood Two Girls)		1'13
12	XII. Ranveig		0'25
13	XIII. En liten grå mann (A Little Grey Man)		0'45
14	XIV. I Ola-dalom, I Ola-kjønn (In Ola Valley, in Ola Lake)		2'42
15	XV. Bådnlåt (Lullaby)		2'14
16	XVI. Ho vesle Astrid vår (Little Astrid)		0'59
17	XVII. Bådnlåt (Lullaby)		2'19
18	XVIII. Jeg går i tusen tankar (I Wander Deep in Thought)		4'56
19	XIX. Gjendines Bådnlåt (Gjendine's Lullaby)		0'54

	KLAVERSTYKKER ETTER EGNE SANGER I, Op. 41	17'26
	(PIANO TRANSCRIPTIONS OF OWN SONGS I)	
20	I. Vuggesang (Cradle Song)	1'56
21	II. Lille Haakon (Margaret's Cradle Song)	3'12
22	III. Jeg elsker dig (I Love Thee)	3'12
23	IV. Hun er så hvid (My love she was so pure)	1'16
24	V. Prinsessen (The Princess)	5'04
25	VI. Til våren (To Springtime)	2'25
	KLAVERSTYKKER ETTER EGNE SANGER II, Op. 52	18'27
	(PIANO TRANSCRIPTIONS OF OWN SONGS II)	
26	I. Modersorg (A Mother's Grief)	2'48
27	II. Det første møte (The First Meeting)	3'21
28	III. Du fatter ej bølgernes evige gang (The Poet's Heart)	1'46
29	IV. Solveigs sang (Solveig's Song)	4'36
30	V. Kjærlighed (Love)	2'26
31	VI. Gamle mor (The Old Mother)	3'09

Disc 9 [72'24]

SLÅTTER (NORWEGIAN PEASANT DANCES), Op. 72		37'17
1	I. Gibøens bruremarsj (Gibøen's Bridal March)	2'39
2	II. Jon Væstafæ's springdans (Jon Væstafæ's Springdans)	2'13
3	III. Bruremarsj fra Telemark (Bridal March from Telemark)	2'45
4	IV. Haugelåt. Halling (Halling from the Fairy Hill)	3'55
5	V. Prillaren fra Os prestegjeld (The Prillar from Os Parish)	1'04
6	VI. Gangar etter Myllarguten (Myllarguten's Gangar)	1'11
7	VII. Røtnams-Knut. Halling	4'31
8	VIII. Bruremarsj etter Myllarguten (Myllarguten's Wedding March)	2'42
9	IX. Nils Rekves halling (Nils Rekve's Halling)	1'05
10	X. Knut Luråsens halling I (Knut Luråsen's Halling I)	1'20
11	XI. Knut Luråsens halling II (Knut Luråsen's Halling II)	2'26
12	XII. Springdans etter Myllarguten (Myllarguten's Springdans)	1'09
13	XIII. Håvard Gibøens draum ved Oterholtsbrua (Håvard Gibøen's Dream at Oterholt Bridge)	1'47
14	XIV. Tussebrureferda på Vossevangen. Gangar (The Goblins' Bridal Procession at Vossevangen)	2'05
15	XV. Skuldalsbrura. Gangar (The Skuldal Bride)	2'12
16	XVI. Kivlemøyane. Springdans (The Maidens from Kivledal)	1'25
17	XVII. Kivlemøyane. Gangar (The Maidens from Kivledal)	1'28

	STEMNINGER (MOODS), Op. 73	22'31
18	I. Resignasjon (Resignation)	1'35
19	II. Scherzo-Impromptu	2'43
20	III. Nattlig ritt (Night Ride)	5'27
21	IV. Folketone (Folk Melody)	2'49
22	V. Studie (Hommage à Chopin)	1'57
23	VI. Studenternes serenade (Students' Serenade)	3'12
24	VII. Lualåt (Mountain Tune)	4'15
	THREE PIANO PIECES	11'50
25	I. Hvite skyer (White Clouds), EG 110	4'49
26	II. Tusseslått (Procession of Gnomes), EG 111	1'57
27	III. Dansen går (In the Whirl of the Dance), EG 112	4'53

Disc 10 [65'30]

	PIANO CONCERTO IN A MINOR, Op. 16 (revised version)	32'04
1	I. <i>Allegro molto moderato</i>	13'38
2	II. <i>Adagio</i>	7'13
3	III. <i>Allegro moderato molto e marcato</i>	10'54
	NORSKE DANSER (NORWEGIAN DANCES), Op. 65 for piano 4 hands	17'43
4	I. <i>Allegro marcato</i>	6'16
5	II. <i>Allegretto tranquillo e grazioso</i>	2'02
6	III. <i>Allegro moderato alla marcia</i>	2'57
7	IV. <i>Allegro molto</i>	6'08
	TO MELODIER (Two MELODIES), Op. 53, arranged for piano	9'23
8	I. Norsk (Norwegian)	4'48
9	II. Det første møte (The First Meeting)	4'31
	SEKS NORSKE FJELDMELODIER, Op. 112 (SIX NORWEGIAN MOUNTAIN MELODIES)	5'17
10	I. Springdans (Rustic Dance)	0'55
11	II. Bådnåt – Vuggeviser (Lullaby)	1'05
12	III. Springdans (Rustic Dance)	0'24
13	IV. Sjugur å trollbrura – Folkeviser (Popular Ditty)	0'52
14	V. Halling	0'26
15	VI. Guten og jenta på fjøshellen (The Lad and the Lass on the Barn Floor)	1'19

Disc 11 [62'14]

	PIANO CONCERTO IN A MINOR, Op. 16 (original 1868/72 version)	30'11
1	I. <i>Allegro molto moderato</i>	13'00
2	II. <i>Adagio</i>	6'36
3	III. <i>Allegro moderato molto e marcato</i>	10'26
4	LARVIKSPOLKA, EG 101	1'02
	23 SMÅSTYKKER (23 SHORT PIECES FOR PIANO), EG 104	29'49
5	I. <i>Allegro agitato</i>	0'47
6	II. <i>Allegro desiderio</i>	0'58
7	III. <i>Molto Allegro vivace</i>	0'45
8	IV. <i>Andante; quasi Allegretto</i>	1'08
9	V. <i>Allegro assai</i>	0'58
10	VI. <i>Allegro con moto</i>	1'31
11	VII. <i>Andante, quasi Allegretto</i>	2'18

12	VIII. Präludium. <i>Allegro assai</i>	0'52
13	IX. <i>Andante, moderato</i>	0'58
14	X. <i>Andante con gravità</i>	0'49
15	XI. <i>Vivace</i>	0'51
16	XII. <i>Largo con estro poetica</i>	0'58
17	XIII. <i>Allegretto con moto</i>	0'39
18	XIV. <i>Allegretto con moto</i>	1'20
19	XV. 2-stemmig präludium. <i>Con passione</i>	0'52
20	XVI. <i>Allegro assai, quasi Presto</i>	1'21
21	XVII. <i>Molto Adagio religioso</i>	1'50
22	XVIII. <i>Allegro molto</i>	0'42
23	XIX. <i>Andante moderato</i>	1'38
24	XX. <i>Allegro vivace</i>	1'14
25	XXI. <i>Andante moderato</i>	2'04
26	XXII. <i>Nicht zu schnell, ruhig</i>	2'13
27	XXIII. <i>Assai Allegro furioso</i>	1'10

Disc 12 [60'34]

	THREE PIANO PIECES, EG 105	8'19
1	I. <i>Allegro agitato</i>	2'08
2	II. <i>Allegretto</i>	2'41
3	III. <i>Allegro molto e vivace, quasi Presto</i>	3'19
4	AGITATO, EG 106	2'57
	VED HALFDAN KJERULFS MINNESTØTTE (AT HALFDAN KJERULF'S MEMORIAL)	6'40
5	I. <i>Poco adagio</i>	4'14
6	II. <i>Andante</i>	2'21
	TEN SONG ARRANGEMENTS FROM 'NORGES MELODIER' (NORWEGIAN MELODIES)	12'57
7	No. 8: Margretes Vuggesang	1'31
8	No. 14: Norsk Sjømandssang	0'37
9	No. 17: "Fremad!"	1'34
10	No. 38: Ungbirken	0'59
11	No. 57: Bjørneskytten	0'30
12	No. 71: Min Tankes Tanke	1'34
13	No. 90: Vandring i Skoven	1'29
14	No. 95: To brune Øjne	1'02
15	No. 113: Serenade til Welhaven	0'58
16	No. 150: Det første Møde	1'57

	Early piano arrangements from 'PEER GYNT', Op. 23	18'51
17	Forspill til 3. akt. Aases Død (Prelude to Act 3. The Death of Åse)	3'59
18	Arabisk Dans (Arabian Dance)	4'47
19	Anitras Dans (Anitra's Dance)	3'14
20	Solveigs Sang (Solveig's Song)	4'57
21	Dans av Dovregubbens Datter (Dance of the Mountain King's Daughter)	1'31
22	ALBUMBLAD (ALBUM LEAF), EG 109	4'30
23	BOJARERNES INDTOGSMARSC, EG 183 (THE ENTRY OF THE BOYARS) (Grieg's arrangement of Johan Halvorsen's original work)	4'36

TT: 787'00

EVA KNARDAHL *piano* [discs 1-10]

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA [disc 10, tracks 1-3]

KJELL INGEBRETSEN *conductor/piano* [disc 10, tracks 1-7]

LOVE DERWINGER *piano* [discs 11-12]

NORRKÖPING SYMPHONY ORCHESTRA [disc 11, tracks 1-3]

JUN'ICHI HIROKAMI *conductor* [disc 11, tracks 1-3]

INSTRUMENTARIUM

Solo works on discs 1-10: Bösendorfer 275 Grand Piano.

All other works: Steinway D Grand Piano

Edvard Grieg: Piano Music

The remarkable, strongly native tonal language which speaks so forcefully in his many and varied works for the piano establish Edvard Grieg (1843-1907) as the foremost composer of keyboard music in the Nordic countries. During his own lifetime he won world renown with one of the most frequently performed of romantic piano concertos, his *Piano Concerto in A minor*, Op. 16. He also achieved a leading position as the composer of a large number of smaller piano works which gained vast popularity among amateur pianists throughout the world and which also satisfied a serious need for instructional music of the highest quality. In our own day the significance of Grieg's original contribution in the field of harmony and the impulses which he gave to Debussy's impressionism and Bartók's use of elements of folk music have been given greater recognition than previously.

Grieg, who was himself a fine pianist and often performed his own compositions both in Norway and abroad, started composing piano pieces in the German romantic style while studying at the Leipzig Conservatory (1858-1861). His talent for melody developed more slowly than that for harmony. An initial attempt to free himself from his models can be traced in *Poetic Tone Pictures*, Op. 3 (Copenhagen 1863) but his real breakthrough as a pregnant melodist and harmonist came ten years later with *Humoresques*, Op. 6. Under the influence of his friend Rikard Nordraak's (1842-66) fascinating ideas about an independent Norwegian music, Grieg created a new style built on the integration of elements of folk music. This line he continued in a more relaxed vein and with stronger links with the romantic tradition in the *Piano Concerto in A minor* (1868).

The next year saw *25 Norwegian Folk-songs and Dances*, Op. 17, which were the start of his masterly arrangements of folk music for the piano. The *Ballade in G minor*, Op. 24 (1875-76), a set of variations on a Norwegian folk-song, is both as to its outer and inner dimensions Grieg's most important composition for solo piano. Ten years later he wrote a new, major piano work in a completely different genre, the *Holberg Suite*, Op. 40, a very personal pastiche of 18th-century dances.

Between 1867 and 1905 Grieg published the vast succession of smaller works for the piano (the 66 *Lyric Pieces* in 10 volumes are particularly well-known) which most par-

ticularly brought his music into the home throughout the musical world, thanks to the cascades of captivating melodies and the wealth of colourful harmonic progressions borrowed from his native folk music.

The culmination of Grieg's piano music came in his final period with his settings of Norwegian folk music, *19 Norwegian Folk-songs*, Op. 66 (1896), and the *17 Norwegian Peasant Dances*, Op. 72 (1902-03). Here, intuitively, he gives reign to his inspired and completely personal understanding of harmony in which the fusion of advanced chromaticism and modality with a free use of dissonance is an obvious sign of innovation within contemporary music. Instructive in this matter is Grieg's own summary in a letter to his American biographer H.T. Finck in 1900: 'The world of harmony was ever the sphere of my dreams and the relationship between my own harmonic sense and the folk music of Norway was a mystery even to me. I have found that the hazy depths of our folk music spring from its undreamed-of harmonic possibilities. In my settings of folk-songs, Op. 66 and elsewhere, I have tried to express my ideas about the hidden harmonies in our folk music. In this regard it is the chromatic links within the harmonic structure which has particularly captivated me.'

Grieg's *Lyric Pieces*, comprising 66 piano compositions published in 10 volumes between 1867 and 1910, give a full sample of his development. They take a central place in his oeuvre and made an important contribution to his reputation. With these pieces (and others in this genre) Grieg gave the piano music of the romantic era an important addition for, in the first instance, thousands of homes, for piano pupils and for amateurs. Most of the pieces are, technically speaking, not more difficult than that they can be mastered by those who have progressed a little further than mere beginners. Some of them, particularly in the first books, are very easy, while a few, especially in the later books, make considerably greater demands on the performer's technique.

Formally the pieces are uncomplicated, superficially simple, but nevertheless are often more complex in detail. As a rule the form is A-B-A' with a contrasting central section. The opening motif in each principal part is varied continually in a natural and logical manner. The pieces were perfectly attuned to contemporary musical taste which, as a rule, found them melodically quite striking, rhythmically lively and harmonically

very colourful and imaginative. The specifically nationalistic, the breath of folk music, which enliven the style in many of the compositions, seemed to contemporary ears, susceptible as they were to new impressions, particularly attractive, picturesque and piquant. In this connection it is important to point out that Grieg did not borrow melodic material directly from folk music for any of the *Lyric Pieces*, even though many of the titles – *Folk-song*, *Halling*, *Springdans* and others – could lead one to that impression. The melodic material is Grieg's own, assimilated and stylized with a high degree of intuition, a vital element in his own style.

Thanks to these characteristics, many of the pieces have retained much of their popularity in our own century. A more critically selective view of the *Lyric Pieces* is taken nowadays and a certain unevenness has been found in them. In some of the pieces the melodic inspiration seems less marked than the harmonic, which is in general maintained. This is particularly noticeable in the more international genre where the particularly Norwegian stylistic element is not present. In most of the pieces, however, Grieg reached the summit of his powers as a composer of piano music and gave the music his characteristic, personal stamp. One looks also at the *Lyric Pieces* with particular interest to-day on account of their importance in Grieg's development as a harmonist of subtlety. One finds several compositions of remarkable originality and boldness – with *Bell Ringing*, Op. 54 No. 6, as a peak in his approximation to an impressionist style.

Disc 1

Op. 12 appeared under the title *Lyriske Smaastykker* in Copenhagen in December 1867, though some of the pieces were composed one or more years earlier. Grieg managed throughout these pieces to maintain a high level for occasional music. The volume is characterized by the delightful melodiousness of the pieces and the simple harmonies are well suited to the very simple material, some of it influenced by folk music. But in this opus already one can see that Grieg was developing his personal style. This is particularly true of the two pieces with nationalistic colouring, *Folk-song* and *Norwegian* (with its skilful stylization of folk music's *springdans*) which illustrate his close association with the folk style even at this early date.

All the later volumes appeared under the imprint of Grieg's principal publisher C.F. Peters in Leipzig. Op. 38 appeared in 1884. It is possible that most of the pieces were written in Bergen in the spring of 1883 but there are earlier versions of No. 7 (from 1866, a direct pendant to the *Waltz*, Op. 12 No. 2) and of No. 8 (from 1877-78). Compared with Op. 12, these pieces are much more substantial, more technically demanding, but stylistically less uniform. Inspirationally they seem more uneven, stretching from the masterly, deeply felt *Cradle Song* and the attractive *Waltz* through quite successful folk-music pastiches like *Folk-song*, *Halling*, *Springdans*, and an exercise in advanced polyphony, *Canon*, to the melodically pale, drawing-room romances *Melody* and *Elegy*.

Op. 43, printed in 1887, probably dates from the first half of 1886. This volume, together with Op. 54, which is even more important, may be counted the finest and best-wrought of the *Lyric Pieces*, with a freshness of melodic invention and a choice of harmonies which is as unaffected as it is exquisite. The collection contains gems of illustrative romantic music such as *Butterfly*, *Solitary Traveller*, *Little Bird* and *To Spring* besides two delicate declarations of love: to his wife in *Erotikon* and to Norway in *In My Native Country*.

Op. 47 was published in 1888 and must reasonably have been written in 1886-88 apart from No. 6, sketches of which exist from about 1884 and which was printed separately in Kristiania as early as January 1885. This volume represents a step backwards relative to Op. 43, particularly with regard to melody. The greatest vitality is to be found in the two 'Norwegian' pieces, *Halling* and *Springdans*. In the others melodic invention takes second place to harmonic. This applies to *Melody* (in spite of its title) and *Elegy* but even more so to *Album Leaf* and *Melancholy*. *Valse-Improptu* on the other hand shows a greater balance as well as containing the most exciting harmonic sequence of the album.

Disc 2

Op. 54, printed in 1891 and composed in the years 1889-91, is the zenith of Grieg's output of *Lyric Pieces*. The volume contains the truly poetic pieces *Shepherd's Boy*, *Notturno* and the middle part of *Scherzo*, as well as two of his most characterful composi-

tions in the national style, *Gangar* and *March of the Dwarfs* besides *Bell Ringing*, his most powerful experiment in harmony, a timbral study of dissonances, built up round a continuing row of fifths.

Op. 57 was probably written in the years 1890-93, most of it in Menton in the spring of 1893. It was published in the autumn of 1893. Melodically most of the pieces number among Grieg's least distinguished piano works. This is true of *Gade* (presumably written after the death of the Danish composer Niels W. Gade in 1890), *Illusion*, *Secret* and *She Dances*. Grieg succeeded in creating more interest in the pieces where he tried for a more Norwegian flavour, *Vanished Days* and *Homesickness*.

In Op. 62, published in 1895 and almost certainly written in the same year, Grieg's melodic inspiration was considerably stronger both in the 'international' pieces, *Sylphe* (with a waltz character), *French Serenade* and *Phantom*, and in the more 'nationally' inspired *Gratitude*, *Brooklet* and *Homeward*. The last two are particularly outstanding pieces in this album.

Disc 3

Op. 65 was printed in 1897 and probably written in the preceding year. It contains one of Grieg's most popular works, *Wedding-day at Trolldhaugen*, apart from three other both melodically and harmonically significant pieces in a distinctly Norwegian style, *From Early Years*, *Peasant's Song* and *Ballad*. This volume also contains one of Grieg's feeblest pieces with the very telling title *Salon* and another piece in a similar style, but more distinctive melodically and particularly harmonically, *Melancholy*.

Op. 68, which was presumably composed in 1897-99, was published in 1899. Least important are the salon-style *Valse mélancolique* and *At your Feet*, though the latter's harmonic structure has a certain finesse.. The harmonically very simple pieces *Sailors' Song* and *Grandmother's Minuet* are interesting melodically. The important pieces in this album are the melodically and harmonically striking *At the Cradle* and the strange, moving *Evening in the Mountains*. Once again we find that it is nationalistic ideas which are particularly fruitful to the composer's imagination.

Op. 71, printed in 1901, is thought to have been written at Trolldhaugen, Grieg's

home since 1885, in the early summer of the same year. With this album of evenly good quality Grieg provided a worthy conclusion to his *Lyric Pieces*. In *Summer's Eve* and *Peace of the Woods* he created powerful pieces of nature poetry while *Puck* and *Halling* belong among his most characteristically Norwegian inspirations. The album is framed by three finely felt nostalgic moods, *Once Upon a Time, Gone* and *Remembrances*. In the last of these, Grieg turned the very first *Lyric Piece*, *Arietta* from Op. 12, into a graceful waltz and therewith completed the circle back to his youth.

Disc 4

The *Four Piano Pieces*, Op. 1, were Grieg's first test piece as a composer, and were written during his last year at the Leipzig Conservatory. The set was published by Peters in 1867 with the dedication 'to my honoured teacher E. F. Wenzel', the teacher at the conservatory whom Grieg held in the highest regard. At his final piano examination in the Gewandhaus Hall on 12th April 1862, Grieg played three of these pieces under the title *Drei Phantasiestücke*. In the autobiographical sketch *My First Success* from 1903 he records the occasion as follows: 'I played some piano pieces of my own invention. God knows that they are typical of the struggling pupil, and I still blush at the thought that they are published and figure as my Op. 1. But the truth is that I scored a great triumph with them and was called back several times... The public moreover consisted of invited guests, friends and relations of teachers and pupils. Under these conditions it was the easiest thing in the world for a fair-haired youth from the far north to be successful.'

This statement is typical of Grieg's later, unjustified deprecation of his period of study in Germany. He had no need to be ashamed of these pieces. They show a young composer well on his way to mastery of his craft, something for which the numerous minor piano works already written in Leipzig provided a firm foundation. As far as form and the pianistic approach are concerned, the pieces are constructed with assurance and no little imagination. The style is rooted in German romanticism, but there are certain suggestions of a desire for personal expression, less in the melodic than in the harmonic element. Melodically, he needed a longer process of maturation before his talents were fully revealed. The third piece (*Mazurka*) with its overtones of the salon is definitely the least convincing.

In the three other pieces – particularly in Nos. 2 and 4 – there are passages which clearly show his ability and reveal his early interest for bold harmonies. Although they are at an experimental stage, they are promising indications of his subsequent development.

The *Poetic Tone Pictures*, Op. 3, were written in Copenhagen in 1863 and printed there the following year. The work was dedicated to Benjamin Feddersen (1823-1902). This critic and music teacher was one of the composer's closest Danish friends and meant much to him during his stay in Copenhagen. After his years of study in Leipzig Grieg was now eager to place himself under the influence of Nordic music. In this early period of maturation these piano pieces mark a step forward towards liberation from models. The 'Sturm und Drang' experiments are here succeeded by more controlled methods leading to a clearer, simpler style; at the same time, the folk-music elements begin to appear. It is particularly noticeable that his slumbering talent for melody is beginning to awaken.

Generally speaking – in spite of a certain uneven quality – Op. 3 has many positive characteristics and thus deserves more attention than it has generally received hitherto. These little pieces have a well-written, idiomatic piano part, suitable for amateurs and for teaching purposes, and form a welcome addition to the romantic literature's unpretentious character pieces. The formal construction evidences both assurance and imagination. Grieg gives glimpses of new and lively ideas inspired by folk-music in four of the pieces (Nos. 1, 3, 5 and 6), even though the same level of inspiration is not maintained all the time. We find some striking motifs and chordal passages of a certain peculiarity, not least on account of the use of modal elements. This is particularly true of the fifth piece (*Allegro moderato*), which with its passages of empty fifths and sharp dissonances is the piece which most clearly points to the later Grieg. Least special are the second and fourth pieces with their somewhat cloying chromaticism, not far removed from the drawing-room manner.

In 1868 Grieg did not look back on Op. 3 very kindly in the light of what he had composed in the meantime. He wrote to his Danish friend Niels Ravnkilde: 'It's just a lot of old-fashioned stuff that smells of everything you can think of... You can understand my idea when the principle is to be one's self – not self-sufficient, as Ibsen says.'

But in a letter to his American biographer Henry Finck in 1900 he mentions that ‘a national element appears in many places’ in this early work.

The *Humoresques*, Op. 6, represent the major breakthrough for Grieg’s art. He suddenly appeared as a renewer of Nordic music with a striking piano composition full of wild ideas of unusual originality, with deep roots in the popular tradition. This composition, dedicated to Rikard Nordraak and published in Copenhagen in December 1865, was written during a wave of inspiration in Denmark in the spring of the same year, during which he also composed the *Piano Sonata*, Op. 7, and the *First Violin Sonata*, Op. 8. Inspired by Ole Bull’s and Nordraak’s idea of a national music, he composed, as he put it later, ‘with a devilish intuition’ and ‘a desperate hatred of things as they were’, and dreamed of ‘a new Norwegian-Norwegian-Norwegian-Norwegian future’.

In his earlier works, particularly in Op. 3, Grieg had shown a tendency towards freeing himself from earlier models. But he now strongly desired to break new ground. It is not surprising that Grieg’s ‘music of the future’ shocked conservative circles. Grieg has related how ,when he showed the *Humoresques* to Niels W. Gade, the latter leafed through the manuscript in silence before beginning ‘to grunt, getting louder and louder until he finally burst out: “Tell me, Grieg, is this supposed to be Norwegian?” and I, slightly wounded, replied: “Yes sir, it is”.’

Grieg stylizes Norwegian folk dances both melodically, rhythmically and harmonically: the roundel in Nos. 1 and 4 and the Halling dance in No. 3. This is carried through so naturally that Grieg must already have had a profound knowledge of his country’s folk music. But it is not a question of imitation – the material is entirely his own. In the second piece, a minuet of a completely original sort, the opening motif connects with two folk-songs, *Alle mann hadde fota* and *Grisen*.

The use of motifs in the pieces, little ‘buds’ that continually send out new shoots, comes straight from folk music. Melodically the music is essentially diatonic with the continuous use of varying scales with modal characteristics. Lively, forceful rhythms, often with an *ostinato* feeling, characterize the composition. Particularly unusual and radical for its period is the harmonization with its powerful use of elements from folk music such as modality, organ points, pedal notes and bold dissonances. The piano

writing is not overtly bravura in character but makes considerable demands on the precise articulation of the spare score, something which points the way towards a later period's de-romanticized piano style. The *Humoresques* deserve their place among the composer's most important piano works and they also point far into the future in the development of national music.

The *Piano Sonata in E minor*, Op. 7, was composed in Rungsted, Denmark in 1865 and was published in Leipzig in 1866. It is the second in a series of three works which marked Grieg's breakthrough as a strong musical personality: the *Humoresques*, Op. 6, the *Piano Sonata* and the *First Violin Sonata* (F major), Op. 8. In an interview in an English journal in 1894 Grieg commented: 'Whether it was the bewitching surroundings or the bracing air which inspired me I cannot say. Suffice it that within 11 days I had composed my piano sonata and soon after that my first violin sonata. I took them both to Gade. He looked through them favourably, nodded, patted me on the shoulder and said: "This is very fine. Now we shall inspect them more closely".'

Certain links in the melodic and rhythmic elements are traceable in Grieg's *Piano Sonata* and in Gade's in the same key, Op. 28 (1840), especially in the first movements. The sonata is dedicated to Gade. There are also influences and traces from the more important Danish composer J.P.E. Hartmann's (1805-1900) *Sonatina* for piano (1863). Remarkable is the fact that Hartmann provided an obvious model for the third movement in Grieg's work with his piano piece *Viking-woman's Dream* (1864) which in its melodic material and use of key, for example, clearly anticipated Grieg. All the same, Grieg managed to free himself from his Danish models by a more arresting use of melody in the main thematic material of the sonata and by a richer and more personal use of harmony. There are passages in this work in which the melodic interest is subordinate to the harmonic, just as in several of Grieg's compositions prior to 1865. But he gives clear proof in the first three movements, as he had so powerfully shown in the *Humoresques*, of his complete maturity as a creator of melody. While the *Humoresques* are full of stylistic elements borrowed from Norwegian folk music, such elements are much less apparent in the sonata, even though they exist to a greater or lesser extent in several passages.

Harmonically Grieg builds on the controlled audacity which he had achieved in the preceding works in which, for example, chromatic ties within a functional framework are sometimes linked with modality, something which he was later to develop and polish until it became an important characteristic in his style. Formwise, both in the larger scale and in the realm of detail, Grieg shows a refreshing originality. This is true both of the song-like middle movement and of the first movement in sonata form. These are formed with considerable virtuosity of construction coupled with the classical tradition and with a controlled imagination suited to the character of the material. There are certain thematic links between the four movements, in keeping with the then current ideas about unity. The romantic delight in colourful contrasts are particularly noticeable in the second movement with its sectional character, but even here Grieg managed to create a unity out of multiplicity.

On 6th April 1866, during a stay in Rome, Grieg received news of the death of Rikard Nordraak in Berlin on 20th March. He wrote in his diary: 'The most sorrowful news that could have reached me – Nordraak is dead, my only friend... Oh how dark everything suddenly seems to me... Let me escape to my music which never fails me at a time of mourning.' On the same day he composed his *Funeral March in Memory of Rikard Nordraak* in which he very profoundly gives vent to his feelings. The composition was published in Copenhagen in the autumn in a somewhat revised form and the following year he produced a splendid arrangement for a large wind band. The composer played the work to Liszt in 1870 and he claimed to like it. In accordance with Grieg's wishes it was played at his own funeral, arranged for symphony orchestra by Johan Halvorsen.

Disc 5

The *25 Norwegian Folk-songs and Dances*, Op. 17, were composed in Bergen in the summer of 1869 and published by a firm in Bergen the following year. This was Grieg's first significant contribution in a field in which he was to produce some of his best work: arrangements of his native country's folk music. Two predecessors, the organist and folk-song collector L. M. Lindeman (1812-1887) and H. Kjerulf (1815-1868), had been

pioneers in this field in Norway. It was their work in dressing folk music in a robe of art music and making it accessible to a wide public in comparatively simple piano arrangements that Grieg continued with his own special gifts as an inspired harmonizer, gifts which had matured to early mastery in the works from the mid-1860s and onwards.

All the arrangements in Op. 17 have their melodic source in Volume 2 (1856-63) of Lindeman's collections in his major work *Norwegian Mountain Melodies*. In three of the pieces (Nos. 2, 13 and 19) the melodic material is unaltered. In the others Grieg has adapted the material in various ways, but with great respect. There are a few melodic and rhythmic changes. Otherwise Grieg has extended the settings with repeats (sometimes with harmonic changes) and by adding preludes, interludes and/or postludes. Grieg naturally felt quite free with regard to Lindeman's choice of chords. Lindeman's harmonizations – though frequently artistically worthwhile – and his technical solutions may often seem quite primitive, though sometimes also somewhat experimental. Grieg's settings on the other hand show a clear balance between refinement and simplicity, both regarding form, rhythm and harmony and also from a pianistic point of view.

Only one of the tunes (No. 5, *Dance from Jølster*) is to be found among Kjerulf's interesting arrangements of folk music, but even here a comparison with Grieg's version shows the latter's to advantage. Compared with Lindeman's settings, Kjerulf's are generally more painstaking and harmonically richer and his two collections (1861 and 1867) undoubtedly influenced Grieg's style in Op. 17.

The great majority of the arrangements in Grieg's œuvre are of folk-songs, almost all of which are of considerable melodic quality. As a contrast there are some lively instrumental dances for violin or *langleik* (a type of zither), among them the typical roundel in 3/4 time and the Halling dance in 2/4 time. Grieg's settings with their varied textures which seem carefully fitted to the melody's particular character, are often harmonically colourful, and there are a number of passages which at this relatively early stage illustrate the composer's special distinguishing mark, the organic fusion of functional, often chromatically coloured chordal progressions and modality.

The peaks of the collection are No. 5, *Dance from Jølster*, a bold and strangely archaic dance in 2/4 time from Indre Nordfjord, and No. 12, *Solfager and the Snake-*

King, with its significant, tonally indefinite melody which undoubtedly has its roots in the mediæval music of Norway.

The *Pictures from Folk-life*, Op. 19, were written in Bergen in 1871 and published in Copenhagen the following year. The pieces, subtitled 'Humoresques for the piano', were dedicated to J.P.E. Hartmann. While *Bridal Procession* has, for good reason, become one of Grieg's most valued piano works, the two other pieces also deserve attention for the continual freshness of the tonal language. In all three pieces elements of folk music have been stylized in a natural manner. *In the Mountains* is characterized by folk-dance rhythms. The melodic content of the opening (A minor) has links with a folk-song in L.M. Lindeman's large collection of folk music (No. 408 in Volume 2, published in 1861) but with considerable differences in rhythm. Grieg's melody was used by Edouard Lalo in his *Rapsodie norvégienne* (1881), something which Grieg in a letter from Paris in 1903 described as theft. Grieg, by means of happy cooperation between melodic and harmonic inspiration, gave his very characteristic stamp to *Bridal Procession* with a remarkable feeling for what is nationalistic. According to Grieg, the ideas behind *From the Carnival* come from the Shrovetide festivities in Rome, and rhapsodic moments of enchanting melodiousness are recreated in which Mediterranean and Norwegian elements are united. Towards the end some short quotations from *Wedding Procession* are followed by a coda, in which the roundel in a minor key in 3/4 time from *In the Mountains* is changed into a Halling dance in the Lydian A mode in 2/2 time. At last, after a bare fifth, comes something which Grieg describes as 'the flying ride, at a point in the carnival when the situation has become completely unruly'.

In *Four Album Leaves*, Op. 28, Grieg collected some simpler pieces, some of a romantic drawing-room cast, which he published in Oslo in 1878. The pieces to some extent reflect his development during a fifteen year period, in which the personal element is scarcely traceable in the first two pieces, is slightly more apparent in the third, but comes through clearly in the last piece which is qualitatively of a quite different order from the others.

The first two pieces are melodically feeble and even harmonically show but a glimpse of a certain imaginativeness. While the waltz-like opening of No. 3 shows more cheerful

routine than genuine inspiration, there is in the middle part a section with a more individual character through the use of modality in melody and harmony and through the folk-dance rhythms. The fourth *Album Leaf*, composed in Hardanger, can be placed among Grieg's most successful piano works with its stylized, nationalistic accent. The composer's own personality is apparent both in the elegiac folk-like style of the first part (C sharp minor) and in the middle part (D flat major) in which the syncopated sounds of the harvest seem to be audible in the distance. Grieg related in a letter that he was inspired by hearing folk musicians out in a boat in a fjord.

The *Improvisations on Two Norwegian Folk-songs*, Op. 29, were completed in Hardanger in 1878 and was published the same year in Oslo. The melodic material is partly taken from the first volume (1853) of Lindeman's collection and Grieg often uses it with considerable freedom. After a five-bar introduction, No. 1 presents the first part of the folk-song *The Lad and the Lass on the Barn Floor* as a *cantus firmus* in an interior voice. The second part (*Allegro*) starts with a treatment of the rest of the tune, in which to begin with Grieg alters the song's time from 3/4 to 6/8, thereby shifting the stress pattern completely. Finally the first part of the tune is repeated *fortissimo* in the upper voice with new harmonization. The song's original form is to be found in the last of the *Six Norwegian Mountain Melodies* [disc 10, track 15], allowing a direct comparison.

In No. 2 the tune in the first and last parts is the very beautiful old folk-song *Once Upon a Time There Was a King* from Valdres. The middle section (*Presto leggiero*) which is in roundel rhythm, is not from Lindeman but is Grieg's own invention. Both these pieces make for greater demands on the pianist than the comparatively simple arrangements in Op. 17 and the *Six Norwegian Mountain-Melodies*. Otherwise they show no important new sides to Grieg's development, but are well-written contributions to Norwegian romantic nationalism.

Disc 6

Grieg claimed that *Ballade*, Op. 24, was his finest work which he had 'written with the blood of my heart in days of mourning and despair'. The work came into being in Bergen in the autumn and winter of 1875-76, overshadowed by his parents' deaths in

September and October. Grieg never performed the piece in public, but his friend the composer Iver Holter related that Grieg played it for him in 1876: 'It made an unforgettable impression. Grieg put his whole soul into the interpretation and when he had finished he was not only so physically extended as to be bathed in sweat, but he was also so moved, so shaken that for a lengthy period he could not utter a word.'

The *Ballade* consists of 14 variations on the folk-song *The Nordic Farmers* (words by Kristine Aas), which Lindeman collected from A. Perlesteinsbakken (Sør-Aurdal) and printed in 1858. The simple tune in G minor is strangely beautiful and in Grieg's version it is most suitably harmonized and provides continuing inspiration throughout the work.

Grieg gave the following description in a letter from Leipzig in 1898, in which he comments on a performance by Eugen d'Albert: 'He had almost all that was needed, both finesse and the grand manner, the controlled increase of power until a point verging on pure fury. And after that you should have heard the audacious, long *fermata* on the deep E flat. I believe he held it for half a minute! But the effect was colossal. And he finished off the old, sorrowful song so slowly, quietly and simply that I was very moved.'

In addition to a large number of major and minor works originally written for piano, Grieg also arranged many of his own compositions in different genres for piano solo or duet. These were not conceived as concert pieces, but fulfilled a purely practical purpose. They gave pianists and anyone else interested a chance to become acquainted with these works in a universally accessible form. In this way, these compositions, too, entered thousands of homes.

Among the arrangements, the two *Peer Gynt Suites*, Op. 46 and Op. 55, and the pieces from *Sigurd Jorsalfar*, Op. 56, occupy a central position; they reveal Grieg as the skilful arranger he always was. With his great experience both as pianist and composer, the pieces are adapted with great ingenuity for the amateur player. The piano style never makes virtuoso demands and although some of the arrangements are fairly difficult, a number of them are well suited to a more modest performing technique.

It was at Ibsen's request that Grieg, in 1874, took on the challenging and absorbing task of providing incidental music for *Peer Gynt* on the occasion of its first stage pro-

duction. Grieg began his labours with mixed feelings, for although he regarded the play very highly as a work of art, he considered it the most unmusical of subjects. A year was to pass before Grieg was ready with the score; and on 24th February 1876, the première of *Peer Gynt* took place at the Kristiania Theatre. The occasion was an unexpectedly great triumph for both writer and composer.

Already in 1876 Grieg published some piano arrangements of selections from *Peer Gynt*. Eleven years later he wanted to make his music for the play better known in the concert hall. He therefore revised the orchestration of four of the pieces and published them in 1888 as *Peer Gynt Suite No. 1*, Op. 46, a work that was immediately popular and that, within a short time, had begun its triumphant progress through the musical world. In the same year, his piano version of the suite was printed, and as a result of this, the pieces became even better known.

Morning Mood is one of Grieg's most captivating melodies, a nature impression that transcends both time and place. In the play it introduces Act IV, where it is meant to illustrate a sunrise on the African coast, but with its pentatonic character it could equally well represent a Norwegian mountain sunrise. In the piece that Grieg wrote for the scene where Peer sits at his mother's deathbed, *The Death of Åse*, the music conveys the seriousness of death with terse simplicity and in an unusually moving manner. In the play, Ibsen has Peer make a characteristic flight from reality whereas Grieg's music consciously places this flight in sharp relief, thus adding a new dimension to the characterization. In *Anitra's Dance* a seductive young Bedouin girl displays her sensuousness in a charming little waltz, which may seem out of place in a desert oasis, but the piece has a hint of the oriental about it. The graceful opening motif seems innocent enough, but a distorted chromaticism gradually reveals Anitra's bewitching nature. In *The Hall of the Mountain King*, Peer – and Grieg with him – steps into the unknown realm of the trolls, a challenge that appealed to the boldest elements in the imagination of both writer and composer. A four-bar *ostinato* motif, beginning deep down in the bass, eventually breaks into a single mighty *crescendo*, mounting steadily in speed and intensity. The idea was of course later followed by other composers, including Ravel, Honegger and Sæverud.

After the great triumph of the first suite, Grieg naturally wanted to follow up his success with a second suite, where the main attractions were the *Arabian Dance* and, in particular *Solveig's Song*. He worked on the second suite between 1890 and 1892 and both the orchestral score and the piano arrangement were published in 1893.

The Abduction of the Bride (Ingrid's Lament) is the prelude to the second act. It conveys the sharp contrast between the assailant Peer and the devastated Ingrid, the bride he has carried off during the wedding and whom he now leaves to her unhappy fate. In the scene where the *Arabian Dance* occurs, Peer impersonates a prophet, and Anitra and the slave girls entertain him. The dance is a typical romantic pastiche with exotic colouring, where one device is the use of unfamiliar scales. *Peer Gynt's Homecoming*, with the sub-title *Stormy Evening at Sea* is a prelude to the fifth and last act, where Peer as an old man returns to his home country. The volume of the music depicts the howling wind and the pounding waves; it is not far removed from Wagner's *Flying Dutchman*. *Solveig's Song* is a high point in Grieg's music. He creates here a melody of almost unsurpassed intensity, an incarnation of the noblest qualities of folk music.

Grieg's stage music to Bjørnstjerne Bjørnson's play *Sigurd Jorsalfar* consists of three orchestral pieces and two songs for soloists, male-voice choir and orchestra. The work came into existence in the course of a couple of months in the winter of 1872. After the première at the Kristiania Theatre on 10th April, the play enjoyed considerable success throughout the spring and, for several years subsequently, it remained firmly in the theatre's repertoire. Grieg published a piano selection in 1874 as his Op. 22. Eight years later he revised and re-orchestrated the music. The three orchestral pieces were printed in 1893 as Op. 56 and the piano arrangement appeared at the same time.

Prelude (At the Matching Game) is the introduction to Act II. This march was originally called 'Gavotte' and was written for violin and piano. Grieg discovered that the piece could readily be worked into *Sigurd Jorsalfar*. The heroic first subject in A major thus illustrates the roving Sigurd, whilst the gentle middle section in A minor portrays the more circumspect stay-at-home, Eystein. *Borghild's Dream* is built on a muted, flowing, opening motif which is later transformed to convey the heroine's nightmare and awakening and, in the closing section, to depict pain and sorrow. The musical

material seems a little strange and the piece is really most successful within its original frame as purely illustrative music. The *Homage March* crowns the conciliation between the two kings in the last act. In relation to the original version from 1872, Grieg added a stately opening fanfare and a newly composed long trio section. With its rousing tune the march has become one of Grieg's most popular orchestral pieces, but it has great sparkle on the piano too.

Disc 7

The *Holberg Suite*, Op. 40, has become one of the most internationally popular of Grieg's larger works by reason of the highly effective arrangement for strings which he published in 1885, the year after he wrote the original version for the piano. He himself gave the original performance in Bergen in connection with the 200th anniversary of the great Ludvig Holberg's birth in December 1884. As a piano composition it represents new sides to Grieg's accomplishments as a composer. Taking into account the spontaneity of its tonal language, something which has not faded, it deserves a wider place in the recital repertoire than it has today.

Starting from the eighteenth century's stylized French suite of dances (Couperin, Rameau, Bach), Grieg recreated some of the Holberg era's most characteristic musical forms in a romantic vein and with his own personal characteristics of style. From beginning to end the work is carried along by genuine inspiration, with a classical poise and logical use of the significant material.

Real musical *joie de vivre* fills the *perpetuum mobile* type of *Preludium* and the strikingly gracious *Gavotte* as well as the captivating *Rigaudon* with its trio in the corresponding minor key. In the *Sarabande* and in the highly expressive *Air* Grieg struck a deeper note. The *Air* with its complex use of melody and harmony takes a central place in the suite, which is itself one of the most successful examples of musical pastiche ever perpetrated.

The two beautiful songs *The Wounded Heart* and *Last Spring* from the Vinje cycle, Op. 33 (1880), were arranged by Grieg for string orchestra the following year with the title *Two Elegiac Melodies*, Op. 34, a work that won considerable popularity. In 1887 a

version of this work was published for piano. In the middle section of *The Wounded Heart* the melody is allotted to an inner part as a *cantus firmus*. In *Last Spring* Grieg has made some minor modifications to the original song.

The original version of the *Waltz-Caprices*, Op. 37, was a piano work for four hands, composed and published in 1883. The solo piano arrangement came into existence shortly afterwards and appeared in 1887. These two waltzes are among Grieg's least known works. They have not won the highest regard in the composer's native land, where it is suggested that although they may be very well written they contain little of Grieg's own personality, least of all in terms of melody. Several foreign scholars, however, have found them attractive and consider them to be unjustly neglected. Thus Kathleen Dale writes in *Grieg: a Symposium* (1948) that the waltzes are 'warmly expressive pieces, full of unusual harmonic progressions'.

Olav Trygvason, Grieg's opera based on the historical drama by Bjørnstjerne Bjørnson, was begun in 1873 but never completed. In 1888-89 the composer revised his sketches and the following year he published the score. The piano arrangements *Prayer* and *Temple Dance* were printed in 1893. Grieg himself described the work as 'a strange, crude thing, Wagnerian in fact', but to the modern listener the Wagnerian association is not very tangible. *Prayer*, which is taken from the end of the opening scene, is an arrangement of a chorus where the worshippers in a heathen temple invoke the Old Norse deities in their resistance to 'the evil Olav', harbinger of the new faith – Christianity. *Temple Dance* is an excerpt from the final scene of the operatic fragment. Choir and orchestra alternate in providing rousing music to accompany the dances round the sacrificial pile. A lyrical chorus is inserted before the scene culminates in a wild sword dance.

Two Nordic Melodies, Op. 63, originally written for string orchestra, was composed in 1895, and both the original version and the arrangement for piano were published in Leipzig the following year. *In Folk Style* is based on a simple little tune sent to Grieg by the Swedish-Norwegian ambassador in Paris, Fredrik Due, after the two had met in the French capital in 1894. Due had made a primitive 16-bar arrangement for violin and piano which Grieg expanded to 109 bars. *Cow-Call and Peasant Dance* are arrange-

ments of two folk-songs from Lindeman's collection. Grieg had already arranged them for piano in 1869 in his *25 Norwegian Folk-songs and Dances*, Op. 17, where they appear as Nos. 22 and 18 respectively. The new versions have been extended by a few bars and somewhat re-harmonised. Both melodies are from Valdres. *Cow-Call* was written down by Lindeman in 1848 after Ingri Garthus (1796-1873) and *Peasant Dance*, actually a wedding dance, is after Andris Vang (1795-1877). The latter melody was incidentally used by Stravinsky in his *Four Norwegian Moods*.

Disc 8

The *19 Norwegian Folk-songs*, Op. 66 (1896), with their wealth of fascinating chordal progressions, form one of the major works of Grieg's final period. It is in these highly intricate settings of nineteen short folk-songs that the composer most notably sums up what he himself called his 'dreams in the realm of harmony'. The point of departure for his style is late romantic. But the material is clothed in Grieg's peculiar and remarkably advanced chromatic costume with powerful modal aspects. One is at the threshold of twentieth century means of expression, both in the direction of Debussy's refinedly impressionistic timbres and of Bartók's direct 'barbarity' in his reworkings of folk music.

In his previous settings of his native folk tunes Grieg had principally used material from Lindeman's collections. Op. 66 builds on 18 folk-songs collected in the 1890s by Grieg's best friend, the Bergen lawyer and amateur composer Frants Beyer (1858-1918). The final tune, *Gjendine's Lullaby*, Grieg probably collected himself when in 1891 he heard Gjendine Slålien sing it at a mountain farm in Jotunheimen. Gjendine, who lived to be a hundred, was to sing the lullaby to an advanced age, including several times at the Bergen festival. It is assumed that she was also the source of several of the other songs, including Nos. 1, 11, 13 and 16.

Beyer delivered his material in the summer of 1896 and Grieg immediately set about harmonizing the songs during a stay on the mountain plateau of Hardangervidda, completing the task at Trolldhaugen a month later. The composer expressed his delight with the tunes in several letters and, for example, wrote: 'There are some quite marvellous ones among them... Unbelievable what treasures we possess... Their main character-

istic is the deepest melancholy, relieved only here and there by a passing ray of light... It's as though the most profound harmonies were latent in them, longing to see the light or day.' On another occasion he commented: 'I have almost certainly put onto paper the most hair-raising harmonic progressions. But in my defence I can say that they did not appear at the piano but in my mind. With Vøringsfossen [famous falls] beneath one, one feels more independent than down in the valley.'

The pieces are not obviously virtuosic but nevertheless make heavy demands on the technique, and in particular on the musicality of the performer. The melodies are presented in simple constructions; where material is repeated, the harmonization is usually varied. Three of the settings (Nos. 2, 14 and 18) use contrapuntal part-writing in which the melody appears as a *cantus firmus* in the inner parts. The pieces demand a very sensitive articulation in order to do full justice to the artful inner polyphony of the independently moving middle voices and bass line.

The zenith of Op. 66 is reached in No. 14, *In Ola Valley, in Ola Lake*, and in No. 18, *I wander deep in thought*. The first is a song in which a mourning mother sings for her son who has disappeared. According to popular belief a child could be saved from the subterranean world by ringing the church bells, and it is the peals of bells which Grieg creates with such perfect impressionistic chords. No. 18 is a beautiful melody from Turtagrø in Jotunheimen, a reworking of a banal Danish love-song. With his powerful and lavish harmonization of the melody Grieg brings the whole collection to a dynamic culmination. Thereafter the collection comes to peace with the sublime *Gjendine's Lullaby*.

Grieg's piano arrangements of twelve songs, Op. 41 (1885) and Op. 52 (1891) are a typical contribution to the Romantic era's need to make music in the home. It was usual for composers to take their own – or other people's – melodious vocal compositions and rework them into piano pieces in order to make them accessible even to amateur pianists.

As early as 1875 Grieg, in his collection of 152 arrangements, *Norway's Melodies*, published anonymously, had made a contribution to this field. Included are, for example, nine of his romances and choral songs in very simple versions. In the arrangements which form Op. 41 and Op. 52 the piano writing is much more independent and refined.

These pieces, which might well be described as ‘Lieder ohne Worte’, present both very popular and also less known songs from the period 1864-74.

Op. 41 includes three of the very finest of the composer’s songs: *I Love Thee* (Op. 5 No. 3 to a text by H.C. Andersen, 1865), the lullaby from Ibsen’s *Kongsemnene, Margaret’s Cradle Song* (Op. 15 No. 1, 1868) and the Bjørnson song *The Princess* (no opus number, 1871). The others are the little known but valuable *Cradle Song* (Op. 9 No. 2 to a text by A. Munch, 1866) and the less important *My Love she was so pure* (Op. 18 No. 2, H.C. Andersen, 1869) and *To Springtime* (Op. 21 No. 3, Bjørnson, 1872).

Op. 52 similarly contains three of Grieg’s finest and most appreciated love songs besides three less known romances to Danish texts. In the first group we find the Bjørnson song *The First Meeting* (Op. 21 No. 1, 1870), *The Old Mother* (Op. 33 No. 7 to a text by Vinje, 1873) and *Solveig’s Song* (Op. 23 No. 18 from Ibsen’s *Peer Gynt*, 1874). The last group includes the two H.C. Andersen romances *Love* (Op. 15 No. 2, 1864) and *The Poet’s Heart* (Op. 5 No. 2, 1865) as well as the deeply felt *A Mother’s Grief* (Op. 15 No. 4 to a text by Chr. Richardt, 1868).

While Grieg only made minor changes in the melody and harmony of the songs he expanded several of them – partly with additions and re-ornamentation of the original’s accompaniment. *I Love Thee* and *The Old Mother* have thus been considerably altered and the simple *The Princess* appears as a completely new and quite virtuosic piece of which the original gives but the faintest indication.

Disc 9

With his *Norwegian Peasant Dances*, Op. 72, Grieg created one of the most fascinating piano works of Nordic music. These seventeen arrangements of Hardanger fiddle dances show how in a period of failing health he still fully retained his feeling for harmony and was capable of self-renewal.

The origin of the work is interesting. In the spring of 1888 Grieg had received a letter from a famous fiddler in Tinn, Telemark, Knut Johannessen Dahle (1834-1921). He wrote that in his youth he had learned peasant dances from the great genius of Norwegian country music, Torgeir Augundson, ‘the Miller Boy’. Many a time he had tramped

40 miles on skis in order to learn every single fingering. Now it was high time the old tunes were copied down, he claimed, and he asked whether Grieg could undertake the task. Grieg said he could and was in fact together with his friend Frants Beyer on the way to Tinn, when ‘unforeseen circumstances forced us to abandon the journey’, according to what Grieg subsequently related.

Two years later he received three new letters from Dahle mentioning that the latter would happily come into Kristiania but that ‘as usual with me, money seems to be a bit scarce’. Nothing emerged from this enquiry either. But Dahle did not give up. Having spent four years in America in the interval, he wrote again to Grieg in 1901 saying: ‘...When I am gone, the dances will be gone too, what they play now is completely different’. And now finally Dahle’s wish was granted. Grieg asked Johan Halvorsen if he would consider writing the dances down. As the latter was more than willing, Grieg sent money to Dahle so that in November he could travel into the capital and, in the course of a couple of weeks, Halvorsen had set down the dances on paper. On 3rd December he sent his annotations to Grieg at Trolldhaugen, who wrote back enraptured: ‘Incomprehensible how none of us become involved with national musicology, when we have such rich sources of folk music for those with ears to hear, a heart to feel and the sense to annotate. For the time being it seems to me a sin to arrange the dances for piano. But it’s a sin I shall nevertheless sooner or later commit. It is too tempting. You have my warmest thanks for your labour, through which you have given me great pleasure, and the future will show that you have done more than this.’

Because of concert tours abroad Grieg was not able to start his work until nearly a year later. He regarded it as an extremely stimulating challenge and was happy to feel that, by summoning all his harmonic ingenuity, he was able to transform the unique material into a richly varied piano work. He was also fully aware that the music had a scholarly interest and when Op.72 was published by Peters in 1903, he insisted that Halvorsen’s annotations be printed at the same time for the sake of comparison. In a preface he gave an account of the principles followed in his arrangements: ‘My object in arranging the music for piano was to raise these works of the people to an artistic level, by giving them what I might call a style of musical concord, or bringing them under a

system of harmony. Naturally many of the little embellishments, characteristic of the peasant's fiddle and of its peculiar manner of bowing, cannot be reproduced on the piano, and had accordingly to be left out. On the other hand, by virtue of its manifold dynamic and rhythmic qualities, the piano affords the great advantage of enabling us to avoid a monotonous uniformity, by varying the harmony of repeated passages or parts. I have endeavoured to draw it in clear and lucid lines, and to give it a definite form.'

In the first instance Peters was only willing to risk a limited edition but, as the work aroused considerable interest, it had to be reprinted the following year. Grieg then incorporated a large number of improvements which he had made in the meantime. Few Norwegian pianists dared tackle the work in Grieg's lifetime. But it gave him great pleasure that the young Australian pianist Percy Grainger immediately understood its greatness. In Paris Op. 72 aroused special enthusiasm among progressive musicians as a work of 'le nouveau Grieg'. Among those who became interested in the work at this time was Béla Bartók.

There are four main types of dance music represented in the collection, each with its characteristic time signature and rhythm: bridal dance (4/4), *springdans* (3/4), *halling* (2/4) and *gangar* (6/8). Here, as elsewhere in his treatment of folk music, Grieg allows himself small freedoms with the original annotations. For the sake of variation, for example, he transfers melodies up and down into other octaves and occasionally adds introduction, interlude and postlude. Sometimes he expands the dances by the elaboration of simple motifs. In the two *hallings*, *Haugelåt* (No. 4) and *Røtnams-Knut* (No. 7), an exquisite effect is achieved by adding slow contrasting sections in the minor key, where the material from the dance tunes appears in lengthened note values over chromatically based chords.

Monotony is generally avoided by fine nuances in each individual piece and by giving each arrangement its special stamp with regard to texture and harmony. By his imaginative use of the piano's possibilities and his artistic sensitivity to tonal colour Grieg manages to transfer the distinctive sound of the Hardanger fiddle to his own instrument. He recreates the effect of the additional sympathetic strings that increase the harmonic subtlety of the instrument by the extensive use of pedal points and sustained

notes and, not least, by acute exploitation of the piano pedal. He achieves particularly beautiful nuances in one of the highlights of the collection, *Myllarguten's Wedding March* (No. 8). According to tradition, this tune was composed when the Miller Boy's sweetheart left him to marry another man. In fact, there is no question here of a gay bridal march, but rather of a plaintive funeral march.

Whilst in this piece Grieg approaches the refined idiom of impressionism, another tendency of the twentieth century, barbarism, is anticipated in many of the other dances. Here at times the piano is almost used as percussion: the urgent rhythms are positively 'beaten out'. The harmonic effects are hard and coarse. In keeping with the frequently linear character of the dance music Grieg has consciously exploited a style where blocks of sound clash with individual counter-melodies in such sharp dissonances as minor seconds, major sevenths and tritones. Different scales produce strange confrontations and it sometimes appears as if two different keys are being used simultaneously. In their boldness and versatility, the *Norwegian Peasant Dances* far transcend the harmonic conventions of the time, thus constituting the work by Grieg's that points most strongly to the future.

In 1901 Grieg completed his *Lyric Pieces* with Op. 71, the tenth collection in this series of important piano music. The firm of Peters, however, wanted more piano pieces from his hand, and Grieg agreed to this in 1905. That summer he completed a new collection which, under the title *Moods*, Op. 73, appeared the following autumn. He gives an account of this work in two humorous letters. To his publishers he writes on 28th August: 'I am well aware of it: I'm a person one can't rely on, someone who promises more than he can fulfil. There's no excuse when you are as stupid as that... When Pegasus won't run, he's more stubborn than the proverbial ass; the more you hit it, the more firmly it refuses to budge. And as I'm a member of the Society for the Protection of Animals, I'm obliged to spare the poor beast a little. However, the ass has now reached its goal, and has in its panier a collection of piano pieces called *Moods*. Other names such as 'Sketches', 'Character Pieces' etc. are also possible. But I think that the first name is best.'

To a Danish friend he wrote the next day that he was 'not in a position to find the strength for feelings, at the age of a hundred least of all! Nonetheless, I've tugged and

pulled at Pegasus's bit so long that he must start moving. He also writes that the mountains have trembled – and given birth to a mouse! And my mouse is so small, one needs spectacles to see it. It is only a folder of piano pieces to throw into the jaws of Mammon. It will be bait for Peters to get him to publish two orchestral scores without protest. But with this “mouse”, I realised for the first time that I've grown older. It's true that there are some Norwegian pieces written a couple of years ago which I'm pleased about, but otherwise none of my lifeblood has flowed...'

It is difficult to disagree with Grieg's own assessment, even if the expression 'mouse' is too strong to describe a collection which, if it does not reach the heights of his earlier piano works, certainly contains some characteristic and pregnant pieces which became his swansong as a piano composer. He was most successful in the two nationally inspired pieces which he himself singles out: No. 4, *Folk Melody*, and No. 7, *The Mountaineer's Song*. The first is a goat horn melody from Valdres, for which Lindeman's notation from 1848 provided the basis. Grieg has made some alterations in the rhythm and given the folk tune an exquisite harmonic dress comparable to his finest achievements. In the strongly modal *Mountaineer's Song*, as so often before, he stylizes folk music in his own way and creates, with simple means, a nature impression of considerable expressive power. The least personal are No. 2, *Scherzo-Impromptu*, No. 5, *Homage à Chopin* and No. 6, *Students' Serenade*, tuneful pastiches which nevertheless appear to have been written as routine.

The composer's profile is clearer, however, in No. 1, *Resignation*, and No. 3, *Night Ride*. The second of these bears the stamp of Grieg in both melody and harmony, but in spite of the title seems rather lacking in movement. *Resignation* was originally inscribed in the album of the Dutch composer Julius Röntgen, with the title 'Sehnsucht nach Julius'. With this unpretentious but entirely characteristic piece, Grieg sends a beautiful greeting to his closest foreign friend.

In 1908, Julius Röntgen published *Three Piano Pieces*. They were found after Grieg's death but the composer had not considered them worth printing. The manuscript of the two first pieces is dated 14th August 1898, and the final piece was probably written at the same time. *White Clouds* consists of fluttering figures in an étude-like *perpetuum*

mobile clearly meant to depict ragged clouds in flight. The beginning of *Procession of Gnomes* is more genuinely Griegian with its *halling* rhythms but the continuation seems static. The piece is, however, given a surprisingly bold ending: an impressionistic passage with 21 parallel descending triads in E minor (Dorian). *In the Whirl of the Dance* shows Grieg merely ticking over, using methods akin to folk music and a chromaticism that is not very convincingly integrated. The musical content of these three compositions may be regarded as uneven and, to a certain extent, lightweight. But on the other hand, technically demanding as they are, the pieces remain quite impressive examples of late romantic piano music.

Disc 10

With his *Piano Concerto in A minor*, the 25-year-old Grieg produced his finest work. For more than a hundred years it has consistently maintained its popularity as one of the great concertos of the romantic period. It is youthful music, combining strength and exalted lyricism, and infused with the rich melodic vein and harmonic originality characteristic of Grieg at his most inspired.

In June 1868 Grieg left Kristiania for the summer with his wife and newly born daughter and went to Denmark. Nina and the baby were placed with his parents-in-law in Copenhagen, and he himself moved to the little village of Søllerød together with a few friends, including the Norwegian pianist Edmund Neupert. The concerto was thus conceived in a little summer-house amid constructive criticism from Neupert, to whom Grieg later dedicated the work. Back in the Norwegian capital Grieg writes in a letter dated 2nd November: 'It was unbearably warm but I nevertheless look back on this time with happiness. I admittedly felt torpid because of the weather, but I also felt that now I had to get down to something; so I have written a concerto for piano and orchestra which I believe contains some good things. I should just find time now on these autumn evenings to orchestrate the first movement, but – time!'

The first performance was planned to take place in Copenhagen in the New Year of 1869, but the orchestration took longer than expected. It was not until 3rd April that Neupert could play the concerto for the first time to a large and eager audience – with-

out the composer having the opportunity to be present. It was a veritable sensation, the sort of triumph that Grieg could never have dreamed of. With the series of international successes it achieved in the following years, the work was to open Grieg's way to worldwide fame.

Without doubt Grieg had Schumann's concerto in the same key for a model, but to a large degree he has managed to free himself from the model and create a completely independent work. The legacy of the German romantic tradition provides the actual stylistic basis of the work, but Grieg has given the concerto many features of his own musical personality, not least the various elements of folk music specifically Norwegian in character.

Already in the opening bars he releases the piano cascades that act as a personal signal, the 'Griegian motif': from the octave down to the seventh and the fifth. The clarinet introduces the dotted rhythms of the main subject. After a rapid bridge passage reminiscent of a *halling* comes the melodically accomplished second subject in C major. The terse, concentrated development opens with the full orchestra playing motifs from the piano's opening fanfare, but now in C major, after which the main subject is developed with great melodiousness in different keys. In the shortened but otherwise little altered recapitulation, the extremely brilliant but musically meaningful piano cadenza stands out with its final *pianissimo*. The highly charged coda at the end makes the association back to the work's opening fanfare.

In the middle movement of the concerto (in D flat major) Grieg creates his own 'night music', not the South European nocturne, but the shimmering effects of the light, Nordic midsummer night. Within an extremely simple formal framework (ABA') he conjures up poetic sounds of remarkable beauty in short dialogues, initially between instruments of the orchestra and subsequently, in the B section, with the piano, which does not in fact enter until then. In the A' section the piano takes up the thematic material from the opening bars, first with great intensity before it finally dies away in a *pianissimo* exchange with a solo horn in D flat (Phrygian).

The final movement is rightly regarded as the most typically nationalistic of the work. The strikingly insistent main theme announced by the soloist after a few introduc-

tory bars has the rhythms of the *halling* and the sounds of the Hardanger fiddle with its pedal points, bare fifths and sharp dissonances. The second subject (in C major) introduces new dance-like elements, but soon returns to the thematic material of the first subject. The movement is incidentally constructed as a sonata rondo. Instead of treating the material in a separate development section, Grieg introduces a contrasting lyrical passage in F major with a serenely beautiful *cantabile* spun out in an extended section to a well-rounded whole. Then follows a recapitulation of the foregoing, where the contrasting section is further developed with fresh modulations, before a final cadenza. Unexpectedly the coda opens with the *halling* theme transformed to a *springar* (in 3/4 time), where the piano part becomes increasingly intricate. Now comes the climax of the movement: the theme of the contrasting section (in A major) is introduced as an apotheosis in a grandiose *tutti*. At the very end two Mixolydian cadences (with the leading note of G natural instead of G sharp in the dominant chord) provide the crown of the work. It was this unusual twist that caused Liszt, on first playing through the concerto in 1870, to exclaim enraptured: ‘G natural, G natural, not G sharp! Magnificent! It sounds so typically Swedish!’

Grieg wrote his *Norwegian Dances*, Op. 35 during a summer stay in Lofthus, Hardanger in 1881. One of the composer’s favourite pastimes was playing piano music for four hands, something he often did with his wife. His happy experiences in connection with this form of music-making were of great benefit to this work, brilliantly arranged for performers as it is. He had a double purpose with this music. On the one hand he wanted to write material for teaching. ‘You can use it with your better pupils’, he wrote to a Danish friend when the work was published by Peters in November. In addition he wished to present folk music in a new and different manner. The melodic material is taken from Lindeman’s anthology of folk music (Nos. 302, 102, 8 and 50). Grieg takes certain freedoms with Lindeman’s versions, and the short tunes are subjected to an independent development, where the material is extended and varied to produce larger forms. Contrasting middle sections are thus inserted in all the dances.

In No. 1 which has the well-known ‘Sinklar’ march from Vågå (in D minor) as its starting point, he reconstitutes the last part of the march as an extended middle section

in D major with doubled note values. The other dances are all *hallings*. The charming, gracefully meandering No. 2 from Åmot in Østerdalen (in A major) has a particularly beautiful melody. Here the contrasting section is formed from the last four bars of the original, transcribed to F sharp minor and reconstituted as a frantic little *Allegro* which really makes the sparks fly. In No. 3 (G major) the dance theme becomes twice as brisk in Grieg's version, and the middle section here has the theme transposed to G minor with doubled note values. No. 4, which is the most painstakingly conceived piece, opens with an introduction (in D minor) which Grieg himself composed. This becomes the material for the piece's contrasting middle section, which receives an almost symphonic development.

Originally composed for string orchestra, *Two Melodies*, Op. 53, from 1890 (published 1891) consists of arrangements of two contrasting romances. The first is an adaptation of the twelfth and final song in Grieg's cycle to a poem by A.O. Vinje, Op. 33 (1880). There it is called *The Goal*, but in Op. 53 it is given the name *Norwegian*. The new title is well suited to the indigenous features found in the work: modality, sharp dissonances and *halling* rhythms, which characterize the rapid opening and closing sections of the piece (*Allegro risoluto*) in G major. In the serene middle section, the sprightly opening phrase of the song returns in longer note values and takes on the character of a calling melody in E flat major.

The second of the *Two Melodies* is *The First Meeting*. This pearl of lyric inspiration is one of Grieg's most popular love-songs (text by Bjørnstjerne Bjørnson), composed in 1870 and published as Op. 21 No. 1. Grieg had incidentally arranged the song for piano previously in rather different form in his *Piano transcriptions of own Songs*, Op. 52.

It is not certain when the *Six Norwegian Mountain Melodies* were composed. From a stylistic point of view they could have been written as early as the period 1865-68. They were first published in 1875 in *Melodies of Norway*, a collection of 148 piano arrangements which Grieg published anonymously in Copenhagen. This collection contains, among other things, 50 arrangements of Norwegian folk music with its melodic content principally taken from Lindeman's collections. Grieg maintained that, as far as the *Six Norwegian Mountain Melodies* were concerned, he was himself the arranger. They were

published separately in 1886 in a very cautiously revised form and it is this version which has been used for this recording.

© *Dag Schjelderup-Ebbe 1977-1980*

Disc 11

Piano Concerto in A minor (original version)

Considering the tremendous popularity and influence of Grieg's Piano Concerto in A minor, surprisingly little has been written about the work beyond programme notes. The familiar score heard throughout most of the twentieth century is actually only one of seven principal versions (1868; 1872; 1882; 1890; 1894/95; 1917; 1919/20 [ed. Percy Grainger]). Unable to complete a second concerto (in B minor), Grieg continued to tinker with his early masterpiece, submitting changes to the publisher as late as 21st July 1907 (six weeks before his death). The last two versions represent Grieg's mature conception of the piece. It was the earlier versions, however, that established his reputation and were performed successfully by Edmund Neupert, Grieg himself, Harold Bauer, Ferruccio Busoni, Teresa Carreno, Edward Dannreuther, Arthur De Greef, Agathe Backer Grøndahl, Sir Charles Halle, Ignacy Jan Paderewski, Raoul Pugno, Alexander Siloti and others, under conductors such as Rachmaninov and Tchaikovsky. Neupert, the dedicatee, premièred the concerto in Copenhagen on 3rd April 1869. Writing to Grieg of his tremendous success, he noted that the audience 'broke into a real storm as early as the cadenza of the first movement'.

As might be expected, the most substantial differences appear between the autograph (1868)/first published edition (1872), and the established score. The piano part remained remarkably consistent throughout the work's long gestation. Nevertheless, nearly a hundred subtle changes can be found (mainly in performance directions: tempi, dynamics and articulation marks) as well as a few noticeable alterations in keyboard writing. In contrast, the concerto's orchestration underwent constant revision. Over three hundred differences in instrumentation, doubling, performance directions, register, notes and harmony can be found between the original and the version usually performed. Many of these are significant enough to change the sound or 'colour' of a passage. The original score calls for two horns instead of four, lacks a piccolo, but adds

a tuba to the trombones. Representative differences between the original and familiar version are summarized below. For a more detailed comparison, see the editorial commentary to *Edvard Grieg: Complete Works, Vol. 10* (Frankfurt: C.F. Peters, 1980), pp. 81-85.

First movement: *Allegro molto moderato*

- 1 The familiar timpani roll is launched by *pizzicato* strings and supported by tuba and horns;
2 the piano enters with its A minor chord at the top of the keyboard, but without full orchestra;
4 the A minor arpeggio in the piano is slightly modified in layout;
5-6 the E major chord in the piano is voiced differently and is preceded by bass octave E instead of G sharp;
43-45 the flute, rather than oboe, echoes the piano melody at the end of the transition to the second theme; the first clarinet doubles the flute an octave lower;
49-52 the lyrical second theme is introduced by solo trumpet, rather than by cellos; the marking is *Tempo lento* instead of *Più lento*;
89-90 the statement of the first theme in the development section is given to the first clarinet, doubled by the flute an octave higher; these same instruments (instead of the horn) echo themselves (91-92) an octave lower;
141-144 the scoring of the recapitulation is similar to that of the exposition; the oboe echoes the piano (cf. 43-45) as in the familiar version, but here it has an extra triplet with grace notes (143) and is doubled by the first bassoon an octave lower;
176 the piano figure F – E – D sharp – B in the cadenza (*Presto*) is repeated only six times instead of twenty-one;
203 the cadenza ends with single trills in both hands rather than tremolos;

Second movement: *Adagio*

- 21-25 The brief dialogue between horn and cello, 'one of the most memorable points in the whole score' (Gerald Abraham) is absent, this material appearing in the first violins;
55-62 flute and clarinet in octaves double the piano melody;
79-80 strings provide an accompaniment, with first violins doubling the piano melody an octave lower;
84 the concluding D flat arpeggio in the piano (*Lento*) is absent;

Third movement: *Allegro moderato molto e marcato*

- 1-4 The *pizzicato* strings are absent; the *staccato* chords in the wind are an octave lower;

- 59-64 the first violins double the piano on the beat, instead of off the beat;
- 140-161 the familiar (solo) flute theme is doubled first by the clarinet and then by the oboe; the string accompaniment is an octave lower than in the later version and not *sul ponticello*;
- 410-418 flutes and oboes are silent;
- 418-421 the first trumpet is an octave higher; trills appear in all of the strings;
- 422-430 the marking is *Maestoso* rather than *Andante maestoso*; the piccolo is absent; the apotheosis of the ‘flute’ theme (cf. 140ff) is given to trumpets and trombones, instead of trumpets, wind and cellos;
- 431-432 triplet chords in the piano are found instead of bare octaves;
- 436 the final statement of the ‘flute’ theme appears in the horns (instead of trombones), trumpets and violins.

© *Dr. Allan B. Ho 1993*

Pieces without opus number for solo piano

Apart from five movements from the music to Ibsen’s world-famous drama *Peer Gynt*, Op.23, and the small piano piece *Album Leaf* (EG 109), the remaining music included in this set consists of piano music which Grieg did not have printed or published. He did not only withhold piano pieces: a whole series of other works also remained unpublished – among them his *Symphony in C minor* (1863-64), on the manuscript of which he wrote: ‘Never to be performed. E.G.’. In 1984, however, it was printed and published and today it is played all over the world. Numerous songs were also never printed, and in the complete edition of Grieg’s works (GGA, C.F. Peters, Frankfurt) we find a catalogue of no less than 83 works that were either never completed or never published. The reasons for this are many and varied, but the principal cause is probably that Grieg was extremely self-critical; if he felt uncertain about a piece, he withheld it from publication. This recording includes such pieces for piano solo – some of them arrangements, others original compositions. The earliest of them come from artistically important periods in Grieg’s life.

The *Larvikspolka* (EG 101) and the *23 Short Pieces for Piano* (EG 104) date from the earliest years of Grieg’s studies – the period shortly before he travelled to Leipzig to study. The *Larvikspolka*, written in 1858, is in all probability the earliest known compo-

sition by Grieg. Grieg was then fifteen years old, and we know that during that summer he accompanied his father, consul Alexander Grieg, on an extended visit to Ostland, stopping at Larvik to visit his mother Gesine's sister Evardine, or 'Auntie Kühle' as she was called. We do not know whether the *Larvikspolka* can be directly associated with this journey, but such an association certainly cannot be ruled out. It is, however, important that this little piano piece – in common with the 23 *Short Pieces for Piano* – hints at the musical language and tradition which he acquired from his mother, who was his first piano teacher. She had received her musical education in Germany. Carl Maria von Weber and Wolfgang Amadeus Mozart were the composers she most admired, and the music of Ludwig van Beethoven was also very dear to her. It was within this classic-romantic sphere that Grieg received his basic musical training – as both the *Larvikspolka* and the 23 *Short Pieces for Piano* demonstrate. There are moreover grounds for assuming that Nos. 2, 5 and 6 from the 23 *Short Pieces for Piano* were the works that Ole Bull, the world-famous Norwegian violinist, heard when the 15-year-old Edvard Grieg played him his own compositions – the same summer during which the *Larvikspolka* was written. It was on this occasion that Bull advised Grieg's parents to send him abroad to study; both from the compositions he had heard and also from Edvard's piano playing it had been apparent to Bull that Grieg's talent was considerable. Shortly after this encounter with Bull, Grieg was therefore withdrawn from school and sent to what was probably the foremost music conservatory of the period, the Leipzig Conservatory. This institution had been founded by Felix Mendelssohn Bartholdy in the year of Grieg's birth, 1843. At the conservatory Grieg was a hard-working and enthusiastic student, especially of piano playing and composition. On the title page of the *Nine Children's Pieces* which he wrote in Leipzig and which form part of the 23 *Short Pieces for Piano* (Nos. 4, 7, 9, 10, 13, 16, 18, 19 and 21) he wrote 'Op.17'! In 1859 he gathered these nine pieces together with assorted other works and gave them the collective title 23 *Short Pieces for Piano*. Without doubt, they were inspired by Grieg's life-long favourite composer, Robert Schumann. Grieg encountered Schumann's music in earnest in Leipzig – and one of Grieg's teachers, Ernst Ferdinand Wenzel, had even been one of Schumann's close friends.

Disc 12

The *Three Piano Pieces* (EG 105) were composed during Grieg's study period; the original manuscript is preserved in the Bergen Public Library and bears the date of April 1860. Here the influence of Schumann is even more obvious, but Grieg did not consider the pieces worth publishing. On the manuscript he later added: 'Not for publication. To be destroyed after my death'. These three pieces show that his period in Leipzig had been a profitable one. In only two years Grieg had made significant progress with his composition studies, not least concerning musical form. His musical language, though, remains under the spell of Schumann and late German romanticism.

In the spring of 1862 Grieg graduated with distinction from Leipzig and moved back to Bergen, the town of his birth. The following year he remained in his home town, but he soon realized that he needed to go and study further: Copenhagen and the great Danish composer Niels W. Gade beckoned. In autumn 1863 Edvard Grieg moved to Copenhagen. The extremely virtuosic piano piece *Agitato* (EG 106), which bears the clear imprint of both Schumann and Chopin, was probably composed in the Danish capital in autumn 1864. By this time Grieg had come to the conclusion that the late-romantic, German-inspired musical language was not ideally suited to his expressive needs. In Copenhagen he had met Rikard Nordraak and had been inspired to turn towards a national, Norwegian style. Nothing of this can be seen in *Agitato*, but it does appear in both the *Poetic Tone Pictures* (Op. 3, 1863) and the *Humoresques* (Op. 6, 1865). These were important years in Grieg's development towards a style which we associate above all with this composer's music. In summer 1864 Grieg had spent his holiday in Bergen, once more meeting Ole Bull, who was given the opportunity to hear Grieg's music again. Bull did not like what he heard and said: 'Throw off Gade's yoke. Write music that will bring honour to your own country. You must develop a strong Norwegian style.' Grieg had taken the first step along this path a year earlier with the *Poetic Tone Pictures*. Those pieces possess a mild hint of a Norwegian accent, but in the *Humoresques*, Op. 6, the colours emerge strongly and clearly. Thus the *Agitato* stands between two important works in Grieg's development, a witness to the strength of Grieg's reliance upon late-romantic tradition – the tradition from which he had to work himself free in order to achieve a style which he felt was his own.

At Halfdan Kjerulf's Memorial is a piano arrangement of 'two quartets for male voices', composed on the occasion of the unveiling of a memorial to Grieg's colleague, the composer Halfdan Kjerulf (1815-1868). Grieg did not write many purely occasional pieces, but sometimes he felt that they were both called for and important. Even though Grieg and Kjerulf never enjoyed a close personal relationship (Grieg even felt that Kjerulf opposed him directly when Grieg moved to Kristiania in 1866), Grieg could still see the greatness of Kjerulf's art. In spring 1869 Grieg gave several concerts to raise funds for a memorial to Kjerulf, who had died on 11th August of the previous year, and these concerts contributed a considerable sum of money towards their stated goal. The statue was not unveiled until 23rd September 1874, however. The texts of the two male-voice quartets were written by A. Munch, and we do not know when Grieg made his piano arrangement of them.

Not until 1910, three years after Grieg's death, did it become known that Grieg himself was the arranger of *Norwegian Melodies*, a collection of 154 simple arrangements of Norwegian music. This collection aimed further to popularize folk tunes and well-known songs by composers old and young – including Ole Bull, Halfdan Kjerulf and Rikard Nordraak – and also included less familiar items. Grieg also included some simple arrangements of his own songs (heard on this recording) as Nos. 8, 14, 17, 38, 57, 71, 90, 95, 113 and 150 of the *Norwegian Melodies*. Grieg was always convinced that good music should reach as many people as possible. Even though we know that Grieg undertook the task of arranging the collection in order to finance a foreign tour, there can be no doubt that the undertaking also satisfied his desire that an ever-increasing number of people should have access to their Norwegian cultural inheritance. The collection had been commissioned in 1874 by a Copenhagen music dealer called Wagner, and it was published in 1875; at Grieg's express wish, his name was not mentioned as editor. In a letter to his Danish friend Gottfred Matthison-Hansen on 7th March 1878 he expressed the view that 'it had nothing at all to do with art'. This is not how the collection has since been judged. It is, in contrast, referred to as 'an honourable piece of craftsmanship of which he had no need to be ashamed'.

Ole Bull had said that Grieg could become famous if he abandoned late romanticism

and espoused nationalism. And indeed Grieg did become famous – to an extent perhaps unequalled by any other composer of the period – especially for his *Piano Concerto in A minor* and the two suites, Op. 46 and Op. 55, from the incidental music to Ibsen’s world-famous drama *Peer Gynt*. On this recording we hear five movements from *Peer Gynt*. *The Death of Åse* and *Anitra’s Dance* are respectively the second and third movements from the *Peer Gynt Suite No. 1*; *Arabian Dance* and *Solveig’s Song* are the second and fourth movements of *Peer Gynt Suite No. 2*. Both suites are available in piano versions; the four pieces mentioned were, however, published in piano arrangements on an earlier occasion, in 1876, and these differ in some respects from the versions in the suites. The biggest difference is between the two editions of *The Death of Åse*. On this recording we hear it in A minor, the key in which it was heard at the first performance in 1876. *The Dance of the Mountain King’s Daughter* was actually intended to form part of the second suite, and indeed it appeared as the last movement of the suite for a short while – in a version of which only a few copies were printed. After Grieg had conducted this version at the Royal Albert Hall in London in February 1893, he decided that the *Dance of the Mountain King’s Daughter* was only suitable for theatre use. He therefore had a new version of the suite published – the version that we know today. But before the first version had been engraved, the piano version had also appeared. For this reason it earns a place on the present recording.

Little is known about the *Album Leaf* (EG 109). It is tempting to associate it with the *Four Album Leaves*, Op. 28, composed in the period 1864-78, of which the last piece especially is characteristic of Grieg but the first three bear the stamp of salon music. *Album Leaf*, however, is a more introverted study in sonority.

In 1895 Grieg was sent a piano arrangement of *The Entry of the Boyars* (EG 183), written for orchestra the same year by Grieg’s close friend, the conductor Johan Halvorsen. Halvorsen, who was an outstanding violinist, simply wished to obtain Grieg’s opinion on the piano version. As a brilliant pianist Grieg saw that he could do better himself, and so he prepared a new version, which is recorded here.

© *Rune J Andersen 1993*

Eva Knardahl was a legend in her native Norway and played a major part in its musical life. She made her début with orchestra at the age of 12, playing no less than three works with the Oslo Philharmonic Orchestra in one evening: Johann Sebastian Bach's *F minor Concerto*, Joseph Haydn's *D major Concerto* and Carl Maria von Weber's *Concert Piece*. Eva Knardahl's piano-playing technique covered a broad spectrum. Her playing was brilliant but, as one major critic expressed it, 'it is particularly the vitality radiating from her playing that is fascinating, an optimistic life force, an irresistible will to shape and express, and a constant involvement'. She studied under Mary Barratt-Due, continuing her studies under Ivar Johnsen. At the age of 20 she moved to the USA where she was a member of the Minnesota Orchestra for fifteen years. Upon her return to Norway the public received her with open arms. Her first national tour was arranged immediately, to be followed by numerous others, and she soon became a regular guest in Norway's concert halls as well as on radio and television. Until she began to ration her public appearances in the 1990s, Eva Knardahl also toured internationally, giving numerous concerts in Europe, the USA, the Soviet Union and China.

The **Royal Philharmonic Orchestra** (RPO) was founded in 1946 by Sir Thomas Beecham, with the vision of bringing world-class performances of the greatest music written to the whole of Great Britain. Since its formation, the orchestra has been directed by some of the world's finest conductors, most notably Rudolf Kempe, Antal Doráti, André Previn and Vladimir Ashkenazy. The RPO continues to thrive, undertaking a busy concert and touring schedule, under Daniele Gatti, its music director since 1996. The orchestra is London-based, giving concerts at Royal Albert Hall as well as at the more intimate Cadogan Hall. The RPO tours extensively, and international appearances include performances for the late Pope John Paul II in the Vatican, the President of China in Tiananmen Square and at the tenth anniversary celebration of Kazakhstan's independence.

Kjell Ingebretsen made his conducting début at the Royal Opera in Stockholm in 1969 and continued to work there until 1996. He made his symphonic début with the Oslo Philharmonic Orchestra in 1971, and since then has worked regularly with the leading

Scandinavian orchestras. Kjell Ingebretsen has also been a professor of conducting at the Royal College of Music in Stockholm, a post he left in 1996 to become director of the Gothenburg Opera for the following nine years. Since 1st January 2006 he has been professor of opera at the Oslo National Academy of the Arts (KHiO). Kjell Ingebretsen is a member of the Royal Swedish Musical Academy and in 2005 received the royal medal 'Litteris et artibus'.

Love Derwinger made his début at the age of sixteen as soloist in Liszt's *Second Piano Concerto*. Since then he has given recitals throughout Europe, the USA, Canada, Japan, the Middle East and South America. Derwinger has appeared as a soloist with the major Scandinavian orchestras, the Belgian Radio Symphony Orchestra, Amsterdam Sinfonietta and others. He has collaborated with conductors such as Myung-Whun Chung, Jun'ichi Hirokami and Paavo Järvi, and has participated in festivals such as Oviedo Piano Festival, Kilkenny Arts Festival, the Montreal Festival of Lights and Yuri Temirkanov's Winter Festival in St. Petersburg. Love Derwinger also devotes much attention to chamber music, contemporary music and the Lieder repertoire. He is a member of the contemporary music ensemble 'MA' both as a pianist and as a conductor. In the latter capacity he successfully performed Morton Feldman's opera *Neither* with the Norrköping Symphony Orchestra, one of the highlights of the international Stockholm New Music Festival. Derwinger is also the regular pianist of the soprano Barbara Hendricks. He has made numerous recordings on the BIS label including a critically acclaimed performance of Max Reger's *Piano Concerto*.

The **Norrköping Symphony Orchestra** (SON) was founded in 1912. It is regarded as one of the most exciting in Scandinavia, and has given numerous world première performances. Among its chief conductors have been Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Ole Kristian Ruud and Lü Jia (since 1999). Among the principal guest conductors are Leif Segerstam and Daniel Harding; other renowned conductors who have appeared regularly with the orchestra include Andrew Litton, James Judd, Roy Goodman, Sixten Ehrling, Okko Kamu and Paavo Järvi. The Norrköping Symphony Orchestra often per-

forms at the Stockholm Concert Hall, has played twice at the Linz Bruckner Festival and has toured Japan and China. Since 1994 the orchestra has been based in a new concert hall in Norrköping, built especially to the orchestra's requirements.

The Japanese conductor **Jun'ichi Hirokami** began his career at the age of 26 after winning the first Kondrashin International Conducting Competition in Amsterdam. Between 1988 and 1995 he worked with Norrköping Symphony Orchestra in Sweden. Since 1990 he has conducted numerous major orchestras in Europe, including the Royal Concertgebouw Orchestra, Oslo Philharmonic Orchestra, London Philharmonic Orchestra and London Symphony Orchestra. His North American career was launched in 1996 with the Cincinnati Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic Orchestra and Dallas Symphony Orchestra, and in 2000 he made a sensational début with the Philharmonia Orchestra in London. Among Hirokami's regular engagements in Japan are concerts with the Japan Philharmonic Orchestra, NHK Symphony Orchestra and Yomiuri Nippon Symphony Orchestra.



Edvard Grieg: Verker for klaver

Edvard Grieg (1843-1907) står som Nordens fremste klaverkomponist i kraft av sitt særpregete, nasjonalfargete tonespråk som markerer seg sterkt gjennom hans mange-sidige klaverkomposisjoner. Internasjonalt sett oppnådde han i sin egen levetid å bli verdenskjent som komponist av en av romantikkens mest spilte konserter, *klaverkonserten i a-moll*, op. 16. Samtidig inntok han en ledende posisjon som skaper av en lang rekke mindre klaverstykker som ble overmåte populære blant amatørpianister verden over og som også fylte et stort behov for undervisningsmusikk av høyeste kvalitet. I vår tid er Griegs betydningsfulle fortjenester som nyskapende harmoniker og impulsgeber til bl.a. Debussys impresjonisme og Bartóks folkemusikkinspirerte stil i større grad enn tidligere blitt påaktet og anerkjent.

Grieg, som selv var en dyktig pianist og ofte tolket egne verker i inn- og utland, startet sin komponistgjerning i studieårene ved Leipzig-konservatoriet (1858-61) med klaverstykker i tysk-romantisk stil. Hans melodiske talent viser seg her å være senere utviklet enn det harmoniske. En begynnende frigjøring fra forbilder er allerede å spore i *Poetiske tonebilder*, op. 3 (København 1863), mens hans helt avgjørende gjennombrudd som markant melodiker og original harmoniker kommer to år senere med *Humoresker*, op. 6. Under innflytelse fra vennen Rikard Nordraaks (1842-66) fengende ideer om en selvstendig norsk tonekunst skaper Grieg seg her en ny stil bygd på integrasjon av elementer fra folkemusikk. Denne linje fortsettes i en mer avsløpet utformning og med sterkere tilknytning til romantikkens tradisjoner i *Klaverkonsert i a-moll* (1868).

Året etter kommer *25 norske folkeviser og danser*, op. 17, som innleder hans mesterlige arrangementer for klaver av folkemusikk. *Ballade*, op. 24 (1875-76), som er et variasjonsverk over en norsk folkevise, er av ytre og indre dimensjoner Griegs viktigste komposisjon for klaver solo. Ti år senere skriver han et nytt større klaververk i en helt annen genre, *Fra Holbergs tid. Suite i gammel stil*, op. 40, sterkt personlig utformede pastiser på dansesatser fra første halvdel av 1700-tallet.

I årene 1867-1905 utgir Grieg den lange rekken av mindre klaverkomposisjoner (særlig kjent er de 66 *Lyriske stykker* i 10 bind), som spesielt skulle føre hans musikk inn i hjemmene i hele den musikalske verden takket være deres strømmende oppkomme

av fengende melodiositet og rikdom på fargerike akkordforbindelser, runnet av hjemlandets tonefølelse. Kulminasjonen på Griegs klaverkunst kommer i hans siste periode med utsettelsene av norske folkemusikk, *19 Norske folkeviser*, op. 66 (1896) og de *17 Slåtter*, op. 72 (1902-03). Her gir han på intuitiv måte sin geniale og helt egenartete harmoniske fantasi dens dristigste utfoldelse, der særlig sammensmeltningen av avansert kromatikk og modalitet med en frigjort dissonansbruk betegner nyvinninger innefor samtidens musikk. Belysende i denne sammenheng er Griegs egen oppsummering i et brev til sin amerikanske biograf H.T. Finck i 1900: "Harmoniernes rike var alltid min drømmeverden, og forholdet mellom min harmoniske følemåte og den norske folkemusikk var for meg selv et mysterium. Jeg har funnet at den dunkle dybde i våre folketoner har sitt grunnlag i deres uanede harmoniske muligheter. I min bearbeidelse av folkevisene, op. 66 og ellers også har jeg forsøkt å gi uttrykk for mine anelser om de skjulte harmonier i vår folkemusikk. I dette øyemed er det de kromatiske forbindelser innenfor det harmoniske vevet som særlig har tiltrukket meg."

Griegs *Lyriske stykker*, som omfatter 66 klaverkomposisjoner utgitt i 10 hefter i 1867-1901, gir et fyldig tverrsnitt av hans utvikling. De står sentralt innenfor hans produksjon som særlig medvirkende til hans berømmelse. Med disse stykkene (og andre i samme genre) ga Grieg romantikkens klaverlitteratur en vesentlig tilvekst av musikk for i første rekke de tusen hjem, for klaverelever og amatører. De fleste komposisjonene er teknisk sett ikke av større vanskelighetsgrad enn at de kan mestres når man er kommet et stykke utover begynnerstadiet. Enkelte, særlig i de første heftene, er ganske lette, mens på den annen side et fåtall, spesielt i de senere hefter, stiller til dels betydelige krav til utøverens tekniske ferdigheter. Formelt er stykkene ukompliserte, tilsynelatende enkle, men likevel ofte forseggjort utbygde i detaljer. I regelen nyttes en A-B-A'-form med kontrasterende midtdel, der åpningsmotivene i hver hoveddel kontinuerlig varieres på en naturlig og logisk måte.

Stykkene var rett i blinken for samtidens musikalske smak, som fant dem i regelen høyst anslående i melodikk, livfulle i rytmikk og meget fargerike og fantasifulle i harmonikk. Det særpregete nasjonale, islettene fra det folkemusikkaktige, som krydrer stilen i mange av komposisjonene, virket på samtidens ører, som var opplatte for nye inntrykk, spesielt attraktivt, pittoresk og pikant. Det er i denne forbindelse viktig å på-

peke at Grieg ikke i noen av de lyriske stykkene direkte låner melodistoff fra folke-musikken, selv om mange titler som *Folkeviser*, *Halling*, *Springdans* o.l., kunne lede en til å formode dette. Melodistoffet er Griegs eget, assimilert og stilisert med høy grad av intuisjon, et kjernetrekk i hans individualstil.

I vårt århundre har en rekke av stykkene takket være de nevnte egenskaper beholdt meget av sin popularitet. Man vurderer imidlertid de lyriske stykkene som helhet med større kritisk selektivitet enn tidligere og bemerker en viss ujevnhet imellom dem. I enkelte av stykkene kan den melodiske inspirasjon virke mindre markant enn den harmoniske, som i regelen stort sett er opprettholdt. Dette synes spesielt å være gjeldende for komposisjoner i den mer internasjonale genre, der det spesifikt norske stilpreg ikke er tilstede. I et flertall av stykkene evner dog Grieg ofte å nå opp mot noe av sitt beste som klaverkomponist og sette sitt karakteristiske personlige stempel på musikken. Med særlig interesse ser man i dag dessuten på de lyriske stykkene som betydningsfulle i Griegs utvikling som subtil harmoniker. Her finner man flere komposisjoner av en bemerkelseverdig originalitet og dristighet – med *Klokkeklang*, op. 54 nr. 6, som et toppunkt i hans tilnærming mot impresjonistisk stil.

Disk 1

Op. 12 utkom under titlen *Lyriske Smaastykker* i København i desember 1867, men noen av stykkene er komponert et eller flere år tidligere. Allerede her lykkes Grieg i å sette en betydelig standard for denne type av lettere bruksmusikk. Hefet karakteriseres av styk-kenes gjennomført sjarmerende melodiøsitet, og den ukompliserte harmonikken kler i høy grad det enkle, til dels folkelig pregete stoffet. Men så tidlig som i dette opus vil man merke seg at Grieg er i ferd med å utvikle sitt personlige særpreg. Spesielt gjelder dette i de to nasjonal-fargete stykkene, *Folkeviser* og *Norsk* (med sin prektige stilisering av folkemusikkens ”springdans”), som indikerer hans nære forhold til folkestilen allerede på dette tidspunkt.

Alle de senere heftene ble utgitt av Griegs hovedforlegger, C.F. Peters i Leipzig. Op. 38 utkom i 1884. Muligvis er de fleste av stykkene skrevet i Bergen våren 1883, men det finnes tidlige versjoner av nr. 7 (fra 1866, en direkte pendant till *Vals*, op. 12

nr. 2) og av nr. 8 (fra 1877-78). I forhold til op. 12 er stykkene langt bredere lagt an, teknisk mer krevende, men stilistisk mindre enhetlige. Inspirasjonen virker ujevne og spenner fra den helt fullbårne, dybtfølte *Berceuse* og den inntagende *Vals* over de ganske vellykkete folkemusikk-pastisjene, *Folkeviser*, *Halling* og *Springdans*, og et øvelsesstykke i meget kunstferdig polyfoni, *Kanon*, til de melodisk bleke, salong-romantiske *Melodi* og *Elegi*.

Op. 43, som ble trykt i 1887, stammer sannsynligvis fra første halvdel av 1886. Dette heftet sammen med det enda betydeligere op. 54 må regnes som det ypperste og mest helstøpte blant de lyriske stykkene med sin friskhet i den melodiske inngivelse og sitt samtidig raffinerte og naturlige akkordvalg. Heftet inneholder perler innenfor romantikkens illustrasjonsmusikk, *Sommerfugl*, *Ensom vandrer*, *Småfugl* og *Til våren* foruten to inderlige kjærlighetserklæringer, til hustrun i *Erotikk* og til Norge i *I hjemmet*.

Op. 47 utkom i 1888 og er rimeligvis skrevet i 1886-88 bortsett fra nr. 6 som foreligger i skisser fra ca. 1884 og ble trykt separat allerede i januar 1885 i Christiania. Heftet betegner et tilbakeskritt i forhold til op. 43 i særdeleshet i melodisk henseende. Størst vitalitet finner man i de to norsk-pregete stykkene, *Halling* og *Springdans*. I de øvrige er den melodiske fantasi underordnet den harmoniske. Dette gjelder i *Melodi* (til tross for titlen) og i *Elegi*, men i særlig utpreget grad i *Albumblad* og *Melankoli*. Derimot oppviser *Valse-Improptu* en større ekvivalens foruten å inneholde heftets harmonisk mest spennende avsnitt.

Disk 2

Op. 54, som ble trykt i 1891 og er komponert i 1889-91, betegner høydepunktet i Griegs produksjon av lyriske stykker. Heftet rommer det fullbårent poetiske i *Gjetergutt*, *Notturno* og midtpartiet i *Scherzo*, så vel som to av hans aller mest karakterfulle komposisjoner i nasjonal stil. *Gangar* og *Trolltog*, foruten *Klokkeklang*, hans dristigste eksperiment som harmoniker, en hyperoriginal klangstudie i dissonanser, bygd opp rundt kontinuerlige rekker av kvinter.

Op. 57 er trolig skrevet i perioden 1890-93, de fleste i Menton våren 1893, og utkom høsten 1893. Melodisk sett hører de fleste av stykkene blant de minst markante av

Griegs klaverkomposisjoner. Dette gjelder *Gade* (formodentlig skrevet etter den danske komponisten Niels W. Gades død i 1890), *Illusjon*, *Hemmelighet* og *Hun danser*. Større interesse lykkes Grieg å skape i stykkene der et visst norsk tonefall tilstrebes, *Svunne dager* og *Hjemve*.

I op. 62, som utkom 1895 og sannsynligvis er komponert samme år, er Griegs melodiske inspirasjon igjen betydelig sterkere å spore, såvel i de internasjonalt pregete stykkene, *Sylfide* (med vals-karakter), *Fransk serenade* og *Drømmesynd*, som i dem med mer nasjonalt tilsnitt, *Takk*, *Bekken* og *Hjemad*. Særlig disse to siste fremhever seg i heftet.

Disk 3

Op. 65 ble trykt 1897 og er antageligvis skrevet året før. Her finner man en av Griegs fortjent mest populære komposisjoner, *Bryllupsdag på Troidhaugen*, foruten tre andre både melodisk og harmonisk signifikante stykker i utpreget norsk stil, *Fra ungdomsdagene*, *Bondens sang* og *I balladetone*. Heftet inneholder for øvrig et av Griegs svakeste stykker, som har den meget karakteriserende tittel, *Salong*, og et stykke i liknende stil, men med sterkere særpreget i melodikk og fremfor alt i harmonikk, *Tungsinn*.

Op. 68, som rimeligvis er komponert 1897-99, utkom 1899. Minst betydelige er de salongpregete *Valse mélancolique* og *For dine føtter*, den siste dog med et visst raffinement i harmonikken. Melodisk interesse påkaller de til gjengjeld harmonisk meget enkle stykkene *Matrosenes oppsang* og *Bestemors menuett*. Heftets betydelige stykker er den både melodisk og harmonisk meget anslående *Bådnlåt* og den eiendommelige, stemningsfulle *Aften på høyfjellet*. Her viser det seg igjen at det er det nasjonale som særlig virker befruktende på komponistens fantasi.

Op. 71, som ble trykt 1901, regner man med er skrevet på Troidhaugen forsommeren samme år. Med dette heftet av jevnt lødig kvalitet setter Grieg en verdig avslutning for sine lyriske stykker. I *Sommeraften* og *Skogstillhet* skapes prektige naturpoetiske bilder, mens *Småtroll* og *Halling* hører til hans mest karakteristiske norske inspirasjoner. Samlingen rammes inn av tre fint følte nostalgiske stemninger, *Det var engang*, *Forbi* og *Etterklang*. I den siste omdanner han det aller første av sine lyriske stykker, *Arietta* fra op. 12, til en grasiøs vals og slutter derved ringen tilbake til sin egen ungdomstid.

Disk 4

Fire klaverstykker, op. 1, er Griegs svennestykke som komponist, skrevet i hans avslutningsår ved konservatoriet i Leipzig. Verket ble utgitt av Peters Musikverlag i 1867 med tilegnelse til "seinem verehrten Lehrer" E.F. Wenzel, den pedagog han satte høyest ved konservatoriet. Ved sin avgangseksamen som pianist i Gewandhaus-salen 12.april 1862 spilte Grieg tre av stykkene under titelen *Drei Phantasiestücke*. I den selvbiografiske skissen *Min første succes* fra 1903 skriver han om dette: "Jeg spilte noen klaverstykker av egen fabrikk. Gud skal vite at de betegner den famlende elev, og jeg blues ennå ved tanken om at de er trykt og figurerer som mitt opus 1. Men det faktiske er at jeg gjorde en formidabel lykke med dem og ble fremkalt flere ganger... Publikum bestod dessuten av innbudte, venner og slekt av lærere og elever. Det var under disse forhold den letteste sak av verden for en blond yngling fra det høye nord å gjøre lykke."

Denne uttalelsen er typisk for Griegs senere ubegrunnede nedvurdering av sin studietid i Tyskland. Han behøvde ikke å skamme seg over disse stykkene. De viser en ung komponist på god vei til å mestre sitt håndverk, noe den lange rekken av mindre klaverkomposisjoner han allerede hadde skrevet i Leipzig, gav ham grunnlaget for. Formelt og med hensyn til det klavermessige er stykkene konstruert med sikkerhet og ikke uten fantasi. Stilen er forankret i den tyske romantikk, men det finnes visse anstrøk til en personlig uttrykksvilje, ikke så meget på det melodiske som på de harmoniske område. Melodisk sett skulle han trenge lengre modning før talentet skulle slå igjennom for alvor.

Det tredje stykket (*Mazurka*) er i sin salongpregede stil avvort det minst overbevisende. I de tre øvrige – spesielt i nr. 2 og 4 – finnes det partier som tydelig indikerer hans evner og som vitner om hans tidlig vekkede interesse for harmoniske dristigheter. Foreløpig er disse på eksperimentstadiet, men gir løfter for hans fremtidige utvikling.

Poetiske tonebilder, op. 3, ble skrevet i København i 1863 og trykt samme sted året etter. Verket er tilegnet Benjamin Feddersen (1823-1902). Denne litteraten og musikkpedagogen var en av komponistens nærmeste danske venner, som kom til å bety meget for ham i Københavnperioden. Etter sine studieår i Leipzig var Grieg nå på jakt etter å finne seg selv for alvor under innflytelse av nordisk musikk. I denne tidlige modningsperioden betegner disse klaverstykkene et skritt fremover i en begynnende frigjøring fra

forbilder. ”Sturm und Drang”-eksperimenter avløses av mer beherskede virkemidler i retning av en avklart og enklere stil, samtidig som folkemusikkelementer tar til å finne innpass. Særlig merker en seg at hans slumrende melodiske evner nå er i ferd med å vakne.

Generelt sett har op. 3 – til tross for ujevnheter – en rekke positive kvaliteter, som gjør at det fortjener å bli mer påaktet enn det hittil har vært. Disse små stykkene viser en velskrevet, idiomatisk klaversats, godt egnet for amatører og i undervisningen og betegner en tiltalende tilvekst til romantikkens litteratur av upretensiøse karakterstykker. Den formelle oppbygning er preget av sikkerhet og fantasi. Grieg glimter til med nye og friske takter, inspirert av folkemusikk, i fire av stykkene (nr. 1, 3, 5 og 6), selv om inspirasjonen ikke er opprettholdt like sterkt hele tiden. Her finner vi til dels pregnante motiver og akkordforbindelser med en viss egenart, ikke minst gjennom innslag fra modale skalaer. Spesielt er dette merkbart i det femte stykket (*Allegro moderato*), som også med sine avsnitt med tomme kvinter og skarpe dissonanser er det av stykkene som tydeligst peker mot den senere Grieg. Minst særpreg har det andre og fjerde stykket med sin noe søtlige kromatikk, der salongstilen ikke er langt unna. I 1868 så Grieg ikke tilbake på op. 3 med særlig blide øyne i lys av hva han hadde komponert i mellomtiden, idet han skriver til sin danske venn Niels Ravnkilde: ”Det er noe umodent tøveri, som lukter av alt mulig... De vil forstå min tanke når prinsippet er å være seg selv – ikke nok, som Ibsen sier.” Men i et brev til sin amerikanske biograf Henry Finck i 1900 nevner han at ”et nasjonalt element dukker opp mange steder” i dette tidlige verket.

Humoresker, op. 6, er selve gjennombruddsverket i Griegs kunst. Med ett stod han fram som en fornyer innen nordisk musikk i et banebrytende klaververk, fylt av sprudlende ideer av egenartet friskhet med dype røtter i folkelig tonefølelse. Verket, som med tilegnelse til Rikard Nordraak ble utgitt i København i desember 1865, er skrevet i en inspirasjonsbølge om våren samme år i Danmark, da han også skapte *klaversonaten*, op. 7, og den *første fiolinsonaten*, op. 8. Oppflammet av Ole Bulls og Nordraaks tanker om en nasjonal tonekunst, komponerte han nå, som han senere uttrykte det, ”fanden et øre av” og ”hatet hensynsløst alt det bestående” og drømte seg ”inn i en ny norsk-norsk-norsk-norsk fremtid.”

I sine tidligere verker, særlig i op. 3, hadde Grieg ansatser til en begynnende frigjøring fra forbilder. Men nå ønsket han bevisst å bryte seg nye veier. Ikke underlig at denne griegske "fremtidsmusikk" måtte vekke anstøt i konservative kretser. Grieg har fortalt at da han viste *Humoresker* til Niels W. Gade, bladde denne manuskriptet igjennom i taushet, før han begynte "å grynte smått, stadig sterkere, og endelig brast det ut: 'Si meg, De Grieg, skal det være norsk dette her,' og jeg beskjeden såret: 'Skal være, hr. professor'."

Det er norske folkedanser Grieg stiliserer, både melodisk, rytmisk og harmonisk: springdans i nr. 1 og 4 og halling i nr. 3. Det gjøres på en så naturlig måte at Grieg allerede på dette tidspunkt må ha hatt et inngående kjennskap til sitt hjemlands folkemusikk. Men noen kopiering er det ikke tale om – stoffet er helt hans eget. I det andre stykket, en menuett av fullstendig egenartet karakter, har selve åpningsmotivet tilknytning til to folkeviser, *Alle mann hadde fota* og *Grisen* fra L.M. Lindemans samlinger. Motivbruken i stykkene, små "knopper" som stadig skyter nye skudd, er sprunget rett ut av folkemusikkens "vek"-teknikk. Melodikken er vesentlig diatonisk med stadig bruk av varierende skalaer med modale trekk. Livfulle, markante rytmer, ofte med ostinato-preg, gjennomsyrrer *Humoresker*. Særlig dristig og radikal for sin tid er harmonikken med sine sterke innslag fra folkemusikkelementer som modalitet, orgelpunkt- og liggetoneeffekter og krasse dissonanser. Klaversatsen er ikke innrettet mot det bravurmessige, men stiller betydelige tekniske krav til en presis artikulasjon av det knappe notebildet, noe som peker fram mot en senere tids "avromantisert" klaverstil. *Humoresker* fortjener sin plass blant komponistens verdifulleste klaververker og peker dessuten langt framover i utviklingen av nasjonal musikk.

Klaversonate (e-moll), op. 7, ble komponert i Rungsted, Danmark i juni 1865 og utkom i Leipzig 1866. Den er det midterste i rekken av de tre gjennombruddsverker med markant personlighet Grieg skapte i en inspirasjonsbølge denne forsommeren, *Humoresker* op. 6, klaversonaten og *fiolinsonate nr. 1* (F-dur), op. 8. I et intervju i et engelsk tidsskrift i 1894 forteller Grieg selv: "Om det var de fortryllende omgivelser eller den styrkende luft som inspirerte meg, det skal være usagt. Nok er det: på 11 dager hadde jeg komponert min pianosonate og snart etter min første fiolinsonate. Jeg tok dem

begge med til Gade. Han så dem igjennom med behag, nikket, klappet meg på skulderen og sa: 'Det er s'gu kønt. Nu skal vi gå dem nøyere etter i sømmene'."

Man kan finne visse tilknytninger mellom melodisk og rytmisk motivstoff i Griegs klaversonate og Gades i samme tonart, op. 28 (1840), spesielt i verkenes første sats. Sonaten er tilegnet Gade. Også fra den mer betydelige danske komponisten J.P.E. Hartmanns (1805-1900) *Sonatina for klaver* (1863) er det påvirkninger å spore. Bemerkelseverdig er at Hartmann har bidratt med en tydelig modell for tredjesatsen i Griegs verk ved sitt klaverstykket *Vikingefruens Drøm* (1864), som bl.a. i melodimateriale og toneartsforløp påtagelig foregriper Grieg. Likevel evner Grieg å frigjøre seg fra sine danske forbilder ved en gjennomgående mer pregnant melodikk i det vesentligste tematiske stoff i sonaten og en rikere og mer egenartet harmonikk. Det er avsnitt i verket, særlig i siste sats, der den melodiske interesse er underordnet den harmoniske, slik som i en rekke av Griegs komposisjoner før 1865. Imidlertid gir han i de tre første sater, slik han gjorde i utpreget grad i *Humoresker* klare bevis for å ha nådd full modning som melodiker. Mens *Humoresker* er gjennomsyret av stilelementer avledet av norsk folke-musikk, er disse trekk mindre åpenbare i sonaten, selv om de markerer seg i varierende grad i flere avsnitt.

I sin harmonikk bygger Grieg på den kontrollerte dristighet han var nådd fram til i de foregående opus, der bl.a. kromatiske akkordforbindelser innenfor en funksjonell ramme iblant forbindes med modalitet, noe han etter hvert skulle videreutvikle og forfine til et fremtredende trekk i sin personlige stil. I det formmessige, både storformalt og på detaljplanet, viser Grieg utvilsomt talent. Dette gjelder så vel de enklere lied-messige midtsatsene som førstesatsen i sonatesatsform. Disse er bygd ut med betydelig dyktighet i konstruksjonen i pakt med de klassiske tradisjoner, og en velavveid fantasifullhet tilpasset stoffets karakter. Det finnes visse tematisk-motiviske tilknytninger mellom de fire satsene i tråd med samtidens idéer om enhetliggjørelse. Romantikernes forkjærlighet for fargerike kontraster er særlig å spore i annen sats med dens seksjonsinndelte preg, men også her evner Grieg å skape en enhet i mangfoldet.

Den temmelig overflatiske kritikk som enkelte har reist mot Griegs svakhet i det formale, spesielt i hans større verker, kan nok sies å ha en viss gyldighet for fjerde sats i

sonaten, men synes ellers å treffe ved siden av målet nar det gjelder Griegs viktigste kammermusikkverker. Sonaten fremhever seg ellers ved den velskrevne klaversatsen, teknisk krevende, men uten utvendig virtuoseri, som tydelig peker fram mot Griegs mesterlig utformede klaverstil i *a-mollkonserten* tre år senere.

6. april 1866 fikk Grieg under sitt opphold i Roma brev om at Rikard Nordraak var gått bort i Berlin 20. mars. Han skriver i sin dagbok: "Den sørgeligste etterretning der kunne ramme meg – Nordraak er død, han min eneste venn... Å, hvor mørkt er det med ett blitt om meg... La meg så ta min tilflukt til tonene, de sviktet aldri i sorgens stund!" Samme dag komponerer han sin *Sørgemarsj over Rikard Nordraak*, der han på en inderlig måte gir uttrykk for sine følelser. Klaverstykket ble trykt i København om høsten i en noe revidert form, og året etter laget han et virkningfullt arrangement for stort blåseorkester. Komponisten spilte marsjen for Liszt i 1870, og den falt i hans smak, fortalte han. Etter Griegs ønske ble verket fremført ved hans egen begravelse, arrangert for symfoniorkester av Johan Halvorsen. I denne knappe, konsentrerte sørgemarsjen har Grieg skapt et både gripende og personlig anstrøket bidrag til denne spesielle genre.

Disk 5

25 norske folkeviser og danser, op. 17, ble komponert i Bergen sommeren 1869 og utgitt av et Bergens-forlag året etter. Dette er Griegs første vesentlige bidrag på et område der han skulle yte noe av sitt ypperste, arrangementer av sitt hjemlands folkemusikk. To betydelige forgjengere, organisten og folketonesamleren L. M. Lindeman (1812-87) og H. Kjerulf (1815-68) hadde vært pionerene på dette feltet i Norge. Det er deres arbeid med å ikle folkemusikkstoffet en kunstmusikalsk drakt og gjøre det tilgjengelig for en bred almenhet ved forholdsvis enkle klaverbearbeidelser Grieg her viderefører utfra sine egne forutsetninger som genial harmoniker, allerede modnet til tidlig mesterskap i verkene fra midten av 1860-årene av.

Samtlige av arrangementene i op. 17 har som melodikilde bd. 2 (1856-1863) av Lindemans opptegnelser i hans hovedverk *Ældre og nyere norske Fjeldmelodier*. I tre av stykkene (nr. 2, 13 og 19) er melodistoffet beholdt uendret. I de øvrige har Grieg foretatt tillempninger av forskjellig art, men med stor pietetsfullhet. Det finnes et fåtall melo-

diske og rytmiske endringer. Ellers har Grieg utbygget utsettelsene med repetisjoner (til dels med endret harmonikk) og ved å sette til forspill, mellomspill og/eller etterspill. Overfor Lindemans akkordvalg har Grieg naturlig nok stilt seg helt fritt. Lindemans harmoniseringer – om enn kunstnerisk ofte verdifulle – og klavertekniske utformninger kan virke temmelig primitive, men iblant også noe eksperimenterende. Griegs utsettelse bærer derimot et sterkt preg av balanse mellom raffinement og enkelhet, både i den formale, rytmiske, harmoniske og klavermessige utforming.

Kun en av melodiene (nr. 5, *Jølstring*) finnes blant Kjerulfs interessante folke-musikkarrangementer, men også her vil en sammenlikning med Griegs bearbeidelse falle ut til sistnevntes fordel. I forhold til Lindemans utsettelse er Kjerulfs generelt mer forseggjorte og harmonisk rikholdigere, og hans to samlinger (1861 og 1867) har utvilsomt hatt betydning for Griegs stil i op. 17.

Det store flertall av bearbeidelsene i Griegs verk er av folkesanger, som gjennomgående er av betydelig melodisk kvalitet. Det finnes også som kontrast livfulle instrumentale danser for fiolin eller langleik, deriblant de karakteristiske dansene springdans i 3/4 takt og halling i 2/4 takt. Griegs utsettelse med deres varierte tekstur som synes omhyggelig tilpasset melodistoffets forskjelligartede karakter, er til dels ganske fargerike i harmonikken, og det finnes en rekke partier som allerede på dette relativt tidlige tidspunkt illustrerer komponistens særkjenne, den organiske fusjonen mellom funksjonelle, ofte kromatisk pregede akkordforbindelser og modalitet. Høydepunktene i samlingen er nr. 5, *Jølstring*, en markant og egenartet, arkaisk dans i 2/4 takt fra Indre Nordfjord, og nr. 12, *Solfager* og *ormekongen*, med sin verdifulle, tonalt vage melodi som utvilsomt har røtter i norsk middelaldermusikk. Inspirert realiserer Grieg i disse to utsettelsene sitt senere uttalte mål om å gi uttrykk for mine anelser om de skjulte harmonier i vår folkemusikk.

Folkelivsbilder, op. 19, ble skrevet i Bergen 1871 og utgitt i København året etter. Stykkene som har undertitlen "Humoresker for piano", er tilegnet den danske komponisten J.P.E. Hartmann. Mens *Brudefølget drar forbi* med god grunn er blitt en av Griegs mest skattete klaverkomposisjoner, fortjener også de to øvrige uten tvil påaktelse for den gjennomførte friskheten i tonespråket. I alle tre stykker stiliseres på en naturlig måte

elementer fra folkemusikk. Springdansrytmer preger *Fjellslått*. Melodistoffet i åpningsdelen (a-moll) har tilknytning til en folkevise i Lindemans store folkemusikksamling (nr. 408 i bd. 2, trykt 1861), men imidlertid med betydelige rytmiske avvik. Griegs melodi ble benyttet av Édouard Lalo i *Rapsodie norvégienne* (1881), noe Grieg i 1903 i et brev fra Paris betegnet som et tyveri. I et lykkelig samvirke av melodisk og harmonisk inspirasjon har Grieg satt sitt særdeles karakteristiske stempel på *Brudefølget* med en genial innfølgelse i det nasjonale. Ideene til *Fra karnevalet* er ifølge Grieg oppstått i fastelavnstiden i Roma, og det gjenskapes rapsodiske øyeblikksbilder av sjarmerende melodiositet, der sydlandsk og norsk forenes. Mot slutten følges noen korte sitater fra *Brudefølget drar forbi* av en coda, hvor *Fjellslåttens* springdans i moll i 3/4 takt nå er omdannet til en halling i A-lydisk i 2/2 takt. Til sist kommer etter en tom kvint noe som Grieg selv betegner som det flyvende ritt, hvor situasjonen på dette punkt i karnevalet har utartet til fullkommen villhet.

I *Fire Albumblad*, op. 28, har Grieg samlet noen enklere, til dels utpreget salongromantiske klaverstykker, som han utga i Oslo 1878. Stykkene avspeiler til en viss grad hans utvikling over en 15-årsperiode, hvor det personlige som knapt antydes i de to første komposisjonene, kan spores noe mer i den tredje, men slår fullt igjennom i det siste stykket som kvalitetsmessig rager høyt over de øvrige. Melodisk blekhet preger de to første stykkene, som heller ikke harmonisk oppviser mer en spredte glimt av en viss fantasifullhet. Mens den valseaktige åpningsdelen i nr. 3 er mer preget av glatt rutine enn av gedigen inspirasjon, innføres i midtdelen et parti med sterkere egenart ved modalitet i melodikk og harmonikk og folkedansrytmer. Det fjerde *Albumblad*, som ble komponert i Hardanger, kan imidlertid sidestilles med de mest vellykkete av Griegs klaverstykker med stilisert nasjonalt tonefall. Komponistens særmerker finnes så vel i den elegiske folkeviseaktige stilen i første del (ciss-moll), som i midtpartiet (Dess-dur), der synkoperte slåtttemotiver synes å lyde i det fjerne. Grieg har selv i et brev fortalt at han fikk inspirasjonen til dette ved å høre spillemenn ute i en båt på fjorden.

Improvvisata over to norske folkeviser, op. 29, ble fullført i Hardanger 1878 og utkom samme år i Oslo. Melodistoffet i de to stykkene er delvis hentet fra første bind (1853) i Lindemans store samleverk, og Grieg stiller seg til dels noe fritt overfor det. Etter en

fem-takters innledning presenteres således i nr. 1 første del av folkevisen *Guten og jenta på fjøshellen* som en *cantus firmus* i en innerstemme. Stykkets annen del (*Allegro*) åpnes med en behandling av den resterende del av melodien, der Grieg til å begynne med endrer folkevisens taktart fra 3/4 til 6/8 og derved forskyver betoningene fullstendig. Melodiens første del gjentas til slutt *fortissimo* i overstemmen og i en ny harmonisering. Folkevisens opprinnelige utformning finnes imidlertid i den siste av de *Seks norske fjellmelodier*, hvorved en direkte sammenlikning kan foretas. I nr. 2 er melodien i første og siste del den meget vakre gamle folkevisen *Dæ va eigøng ein Kunge* fra Valdres. Stykkets midtparti (*Presto leggiero*), som er i springdansrytme, er ikke hentet hos Lindeman, men er Griegs egen komposisjon. Begge disse stykker har en langt mer krevende klaversats enn de relativt enkle arrangementene i op. 17 og *Seks norske fjellmelodier*. De betegner ellers ingen vesentlig nye sider i Griegs utvikling, men er velkrevne bidrag til norsk nasjonalromantikk.

Disk 6

Grieg holdt *Ballade*, op. 24, for å være sitt beste verk, som han hadde ”skrevet med sitt hjerteblod i dager av sorg og fortvilelse”. Verket ble til i Bergen høsten og vinteren 1875-76 under inntrykkene av hans foreldres bortgang i september og oktober. Grieg tolket selv aldri verket offentlig, men hans venn komponisten Iver Holter har fortalt at Grieg spilte det for ham i 1876: ”Inntrykket var uforglemmelig. Grieg la hele sin sjel i tolkningen, og da han var ferdig, var han ikke alene så legemlig anstrengt at han var badet i svette, men han var tillike så opprivt, så rystet at han på lenge ikke kunne si et ord.”

Balladen består av 14 variasjoner over folkevisen *Den nordlandske bondestand* (tekst Kristine Aas), som Lindeman skrev ned etter A. Perlesteinsbakken (Sør-Aurdal) og trykte 1858. Den enkle g-moll-melodien er av en egenartet skjønnhet, som i Griegs utsettelse får en kongenial harmonisering og som kontinuerlig inspirerer ham verket igjennom. Grieg gir selv denne beskrivelse i et brev fra Leipzig 1898, der han omtaler Eugen d'Alberts tolkning: ”Han hadde omtrent alle betingelser, både finhet og den store stil, den mektige stigning inntil det rene raseri. Og så etter dette skulle du ha hørt den

vovede, lange fermate på den dype Ess. Jeg tror han holdt den et halvt minutt! Men virkningen var kolossal. Og så avsluttet han den gamle, sørgelige vise så langsomt, stille og enkelt at jeg selv ble helt betatt”.

Ved siden av en lang rekke større og mindre originalverker for klaver laget Grieg også mange arrangementer av egne komposisjoner i forskjellige genrer både for tohendig og fihendig klaver. Disse var ikke tenkt som konsertnumre, men dekket et rent praktisk formål. De skulle gi klaverspillere og andre interesserte anledning til å bli kjent med verkene i en alment tilgjengelig form. På denne måte kom også disse komposisjonene inn i de tusen hjem. Blant bearbeidelsene står de to *Peer Gynt-suitene*, op. 46 og op. 55, og utdragene fra *Sigurd Jorsalfar*-musikken op. 56, sentralt. Her viser Grieg seg som den dyktige arrangør han alltid var. Med sin store erfaring både som komponist og pianist la han stykkene behendig tilrette for amatører. Klaverstilen er aldri virtuos, og selv om enkelte av arrangementene er ganske krevende, er en rekke av dem vel tilpasset den ikke særlig viderekomne utøvers teknikk.

Det var på Henrik Ibsens oppfordring at Grieg i 1874 tok på seg den spennende, men interessante oppgaven å sette musikk til *Peer Gynt*, i anledning av at dramaet for første gang skulle settes opp på scenen. Han ga seg i kast med arbeidet med blandete følelser, for selv om han verdsatte stykket meget høyt som diktverk, oppfattet han det som det mest umusikalske av alle sujetter. Det skulle vare et år før Grieg var ferdig med partituret. 24. februar 1876 fant så førsteoppførelsen av *Peer Gynt* sted på Christiania Theater. Begivenheten ble en uventet stor triumf for både dikter og komponist.

Allerede i 1876 ga Grieg ut noen klaverarrangementer av utdrag fra *Peer Gynt* som sitt op. 23, deriblant *Aases død*, *Arabisk dans*, *Anitras dans* og *Solveigs sang* for tohendig klaver. Elleve år senere ønsket han å gjøre sin musikk til skuespillet videre kjent i konsertsalen. Han reviderte derfor orkestrasjonen av fire av stykkene og utga dem i 1888 som *Peer Gynt-suite nr. 1*, op. 46, et verk som med en gang slo an og i løpet av kort tid innledet sin seiersgang over hele verden. Samme år ble også hans klaverversjon av suiten trykt, og dette førte til at stykkene ble enda mer utbredt.

Morgenstemning er en av Griegs mest inntagende melodier, en naturimpresjon som hever seg over tid og sted. I dramaet innleder den 4. akt. der den skal illustrere en sol-

oppgang på Afrikas kyst, men den kunne, med sitt pentatone preg, like gjerne gjengi en norsk solrenning. I stykket Grieg skrev til scenen der Peer sitter ved sin mors dødsleie, *Aases død*, tegner musikken i sin fortettete enkelhet dødens alvor på et sjeldent gripende vis. I stykket lar Ibsen her Peer på sin typiske måte flykte fra virkeligheten, mens Grieg med sine toner bevisst setter denne flukten i skarpt relieff og derved bringer en ny dimensjon inn i karakteriseringen. I *Anitras dans* viser den forføreriske beduinpiken sine sensuelle egenskaper i en innsmigrende liten vals, som kanskje kan virke noe anakronistisk i ørkenoasen, men den har en snev av orientalisme over seg. Det grasiøse åpningsmotivet synes uskyldig nok, men etter hvert åpenbarer en forvridd kromatikk Anitras trolske natur. I *I Dovregubbens hall* tar Peer – og Grieg med ham – skrittet inn i trollenes utforskete rike, en utfordring som appellerte til det dristigste i både dikterens og komponistens fantasi. Et ostinat fire takters motiv, som begynner dypt nede i bassen, brøyter seg vei etter hvert i en eneste stor stigning både i styrkegrad og tempo. Ideen er senere som kjent tatt opp av andre komponister, bl.a. Ravel, Honegger og Sæverud.

Etter den store fremgang som denne første suiten fikk, var det naturlig at Grieg ville følge opp suksessen med en *suite nr. 2*, der hovedattraksjonen var *Arabisk dans* og i særdeleshet *Solveigs sang*. Han arbeidet med verket i 1890-92, og både orkesterpartituret og klaverarrangementet ble utgitt i 1893. *Bruderovet (Ingrids klage)* er forspillet til 2. akt. Her tegnes skarpe kontraster mellom voldsmannen Peer og den fortvilete Ingrid, bruden han hadde bortført under bryllupet og som han nå etterlot til sin tunge skjebne. I scenen der *Arabisk dans* forekommer, opptre Peer som profet, og Anitra og slavinner forlyster ham. Dansen er en typisk romantisk pastisje, med eksotisk koloritt, der et av midlene er bruken av uvante skalaer. *Peer Gynts hjemkomst* med undertitlen *Stormfull aften på havet* er forspillet til siste, 5. akt, der Peer som gammel mann vedner tilbake til hjemlandet. Med grelle midler skildres hylende vind og piskende hav; Wagners *Den flyvende hollender* er ikke langt unna. *Solveigs sang* er et høydepunkt i Griegs musikk. Her har han skapt en melodi av en nesten utforlignelig inderlighet, en inkarnasjon av folketonens edleste egenskaper.

Scenemusikken Grieg skrev til Bjørnstjerne Bjørnsons skuespill *Sigurd Jorsalfar* består av tre orkesterstykker og to kvad for soli, mannskor og orkester. Verket ble til i

løpet av et par måneder vinteren 1872. Etter urforeføringen på Christiania Theater 10. april ble stykket i løpet av våren en pen suksess og kom i flere år framover stadig til å stå på teaterets repertoar. Grieg utgav et klaverutttog i 1874 med opustallet 22. Atten år senere reviderte og reorkestrerte han musikken. De tre orkesterstykkene ble trykt i 1893 som op. 56, og samtidig kom også klaverarrangementet ut.

Forspill (Ved mannjevningen) er innledningen til 2. akt. Denne marsjen hadde opprinnelig tittelen "Gavotte" og var skrevet for fiolin og klaver; uroppførelsen fant sted 16. november 1867. Grieg fant at stykket godt kunne innpasses i *Sigurd Jorsalfar*. Det heroiske første temaet i A-dur illustrerer således utferds mannen Sigurd, den ene av de rivaliserende kongebrødre, mens det milde mellompartiet i a-moll skildrer den mer forsiktige hjemmesitteren Eystein. *Borghilds drøm* bygger på et vagt strømmende åpningsmotiv, som senere omdannes til å gjengi heltinnens mareritt og oppvåkning, og i avslutningsdelen til å tolke smerte og sorg. Det musikalske stoffet virker lite markant, og stykket fungerer nok best innenfor sin opprinnelige ramme som ren illustrasjonsmusikk. *Hyldningsmarsjen* kroner forsoningen mellom de to konger i siste akt. I forhold til urversjonen fra 1872 har Grieg her satt til en pompøs innledningsfanfare og en nykomponert lang Trio-del. Marsjen er med sin fengende melodikk blitt et av Griegs mest populære orkesterstykker, men gjør seg også glimrende for klaver.

Disk 7

Fra Holbergs tid. Suite I gammel stil, op. 40, er internasjonalt sett blitt et av Griegs mest populære større verker gjennom den særdeles virkningsfulle bearbeidelse for strykeorkester han utgav i 1885, året etter at han skrev originalversjonen for klaver. Denne spilte han selv ved uroppførelsen i Bergen i forbindelse med 200-årsjubileet for hans store bysbarn Ludvig Holbergs fødsel i desember 1884. Som klaververk representerer det nye sider i Griegs spennvidde som komponist. I kraft av en tonespråkets friskhet som ikke har bleknet, fortjener det en bredere plass blant konsertpianisters repertoar enn det har fått i vår tid.

Med utgangspunktet i 1700-tallets stiliserte franske dansesuite (Couperin, Rameau, Bach) gjenskapes noen av Holbertidens mest karakteristiske musikkformer i roman-

tikkens ikledning og med tilførsel av Griegs personlige stiltrekk. Verket er fra første til siste takt båret av gedigen inspirasjon og en klassisk preget likevekt og logikk i utformningen av det pregnante materialet. Ekte musikantisk spilleglede gjennomsyrrer såvel det *perpetuum-mobile*-aktige *Preludium*, som den frapperende grasiøse *Gavotte* og den fengende *Rigaudon* med sin Trio-del i mollvarianttonearten. I *Sarabande* og i den ytterst ekspressive *Air* slår Grieg an dypere strenger. Den sistnevnte satsen med sin inn-trengende melodikk og harmonikk står i særdeleshet sentralt i denne suiten som betegner et av de mest vellykkede eksempler på musikalske pastisjer overhodet.

De to skjønne sangene *Hjertesår* og *Våren* fra Vinje-syklusen, op. 33, (1880) arrangerte Grieg året etter for strykeorkester med titelen *To elegiske melodier*, op. 34, et verk som oppnådde en betydelig popularitet. I 1887 ble en versjon av dette opus utgitt for klaver. I midtpartiet av *Hjertesår* finner man melodien forlagt til en innerstemme som *cantus firmus*. I *Våren* har Grieg foretatt noen mindre modifikasjoner av den opprinnelige sang.

Originalversjonen av *Valse-kapriser*, op. 37, var et verk for firhendig klaver, som ble komponert og utgitt i 1883. Bearbeidelsen for klaver-solo ble til noen år senere og kom ut i 1887. Disse to valsene hører blant Griegs minst kjente komposisjoner. I hjemlandet er de ikke blitt særlig høyt verdsatt, da man har hevdet at de nok er ganske velskrevne, men inneholder lite av komponistens personlighet, spesielt da i det melodiske. Flere utenlandske forskere har derimot følt seg tiltalt av dem og funnet at de er ufortjent neglisjert. Kathleen Dale skriver således i *Grieg; a Symposium* (1948) at valsene er "varmt uttrykksfulle stykker, fulle av uvanlige akkordforbindelser".

Olav Trygvason, Griegs opera over Bjørnstjerne Bjørnsons historiske drama, ble påbegynt i 1873, men aldri fullført. I 1888-89 reviderte komponisten skissene og utga partituret året etter. Klaverbearbeidelsene *Bønn* og *Tempeldans* ble trykt i 1893. Selv betegnet Grieg verket som "en selsom, rå ting, faktisk wagnersk", men i vår tids ører er wagner-reminisensene lite påtagelige. *Bønn*, som er hentet fra slutten av åpningsscenen, er et arrangement av et korparti, der forsamlingen i et hedensk hov anroper de norrøne guder om hjelp i sin motstand mot "den onde Olav", budbringeren om den nye tro, kristendommen. *Tempeldans* er et utsnitt fra avslutningsscenen i operafragmentet. Orkester

og kor veksler om å ledsage danser rundt offerilden til eggende musikk. Et lyrisk korparti skytes inn før scenen kulminerer i en vill sverdtdans.

To nordiske melodier, op. 63, som opprinnelig var skrevet for strykeorkester, ble komponert i 1895, og både originalversjonen og bearbeidelsen for klaver kom ut i Leipzig året etter. *I folketonestil* er basert på en enkel, liten melodi som den norsk-svenske gesandten i Paris, Fredrik Due, hadde sendt Grieg etter at de hadde møtt hverandre i den franske hovedstaden i 1894. Due hadde laget et primitivt arrangement for fiolin og klaver på 16 takter, og Grieg bygde ut komposisjonen til 109 takter. *Kulokk & Stabbelåten* er bearbeidelser av to folkemelodier fra Lindemans samling, som Grieg allerede i 1869 hadde arrangert for klaver i *25 norske folkeviser og danser*, op. 17, respektivt som nr. 22 og nr. 18. De nye versjonene er utvidet med noen få takter og noe omharmonisert. Begge melodiene er fra Valdres. *Kulokk* skrev Lindeman ned i 1848 etter Ingri Garthus (1796-1873) og *Stabbelåten*, en bryllupsdans, etter Andris Vang (1795-1877). Den siste melodien har for øvrig Stravinsky benyttet i *Four Norwegian Moods*.

Disk 8

19 norske folkeviser, op. 66 (1896) er med sin rikdom på fascinerende akkordforbindelser et av de betydeligste verk fra Griegs siste periode. Det er i disse rikt nyanserte utsettelse av nitten korte folketonar at komponisten i særlig grad oppsummerer det han selv kalte sine ”drømmerier i harmonienes rike”. Utgangspunktet for stilen er senromantikken. Men stoffet er ikledt Griegs eiendommelige, høyst avanserte kromatiske drakt med sterke islett av modalitet. Man star på terskelen til uttrykksmidler i det 20. århundre både i retning av Debussys raffinerte impresjonistiske klangverden og Bartóks krasse ”barbarisme” i hans folkemusikk bearbeidelser.

I Griegs tidligere arrangementer av sitt heimlands folkemelodier hadde han vesentlig brukt materiale fra Lindemans samlinger. Op. 66 er bygd på 18 folkeviser nedskrevet i 1890-årene av Griegs beste venn, Bergensjuristen og amatørkomponisten Frants Beyer (1858-1918). Den siste melodien, *Gjendines bådnlåt*, har Grieg trolig selv opptegnet, da han i 1891 hørte den 19-årige budeia Gjendine Slålien synge den på en seter i Jotunheimen. Gjendine, som ble 100 år gammel, sang fremdeles vuggevisen i høy alder, bl.a.

flere ganger som gjest ved festspillene i Bergen. Man antar for øvrig at hun også var kilden til flere av de øvrige visene, deriblant nr. 1, 11, 13 og 16.

Sommeren 1896 leverte Beyer sine nedtegnelser til Grieg som øyeblikkelig gikk i gang med å harmonisere dem under et opphold på Hardangervidda og avsluttet arbeidet på Troidhaugen en måned senere. I flere brev uttrykte komponisten sin begeistring over melodiens kvalitet og skrev bl.a.: ”Det finnes flere helt vidunderlige blant dem... Utrolig hvilke skatter vi eier... Hovedtrekkene i dem er den dypeste melankoli, bare avbrutt hist og her av et forbigående lysstreif... Det er som de dypeste harmonier ligger latent i dem, lengtende etter engang å komme for dagens lys.” Et annet sted kommenterer han dristigheten i sin akkordbruk: ”Ganske visst har jeg satt hårreisende harmoniske forbindelser på papiret. Men til min unnskyldning må sies at de ikke er oppstått ved klaveret, men i hjernen. Når man har Vøringfossen under seg, føler man seg mer uavhengig enn nede i dalen.”

Stykkene er ikke lagt an på det virtuose, men stiller likevel høye krav til teknikk og i særdeleshet til musikalitet hos utøveren. Melodiene presenteres i enkle formoppbygninger; hvis stoffet repeteres, er harmonikken vanligvis variert. I tre av bearbeidelsene (nr. 2, 14 og 18) anvendes en kontrapunktisk sats, der melodien opptrer som *cantus firmus* i innerstemmer. For øvrig forlanger stykkene en fintfølelse artikulasjon slik at den kunstferdige indre polyfoni i midtstemmens og bassens selvstendige linjeføring kan komme til sin rett.

Høydepunktene i op. 66 betegner nr. 14, *I Ola-dalom, i Ola-kjønn*, og nr. 18, *Jeg går i tusen tanker*. Den første er en vise som en sørgende mor synger om sin lille sønn, som er kommet bort. Ifølge folketroen kunne barnet reddes fra de underjordiske ved at man lot kirkeklokker ringe, og det er denne klokkeklang Grieg gjengir med utsøkte, impresjonistiske akkorder. *Jeg går i tusen tanker* er en skjønn melodi fra Turtagrø i Jotunheimen, som er en omdannelse av en banal dansk kjærlighetsvise. Grieg bringer i sine stadig mer rikholdige harmoniseringer av melodien hele samlingen fram mot dens dynamiske kulminasjon. Deretter toner verket mildt ut i den sublimе *Gjendines bådnlåt*.

Griegs klaverbearbeidelser av tolv sanger, op. 41 (1885) og 52 (1891) er helt i pakt med romantikkens behov for å skape musikk for hjemmet. Det var vanlig at kompo-

nister tok sine egne – eller andres – melodiose vokalkomposisjoner og omdannet dem til klaverstykker for å gjøre dem tilgjengelige også for pianoamatører. Allerede i 1875 hadde Grieg i sin samling av 152 arrangementer, *Norges Melodier*, utgitt anonymt, levert bidrag på dette feltet. Her finnes bl.a. ni av hans romanser og korsanger i meget enkle utsettelse. I arrangementene i op. 41 og 52 er klaversatsen langt mer forseggjort og raffinert. Disse stykkene, som man gjerne kunne betegne som "Lieder ohne Worte", presenterer både meget populære og også mindre kjente sanger, som var skrevet i perioden 1864-74.

Op. 41 omfatter tre av perlene i komponistens romansekunst: *Jeg elsker dig* (op. 5 nr. 3 til tekst av H.C. Andersen, 1865), vuggevisen fra Ibsens *Kongsemnene*, *Lille Haakon* (op. 15 nr. 1, 1868) og Bjørnson-sangen *Prinsessen* (uten opusnr., 1871). De øvrige er den lite kjente, men verdifulle *Vuggesang* (op. 9 nr. 2 til tekst av A. Munch, 1866) og de mindre betydelige *Hun er så hvid* (op. 18 nr. 2, H.C. Andersen, 1869) og *Til våren* (op. 21 nr. 3, Bjørnson, 1872).

Op. 52 inneholder likeledes tre av Griegs skjønneste og mest skattede kjærlighets-sanger, foruten tre mindre påaktede romanser til danske tekster. I den første gruppen finner vi Bjørnson-sangen *Det første møte* (op. 21. nr. 1, 1870), *Gamle mor* (op. 33 nr. 7 til tekst av Vinje, 1873) og *Solveigs sang* (op. 23 nr. 18 fra Ibsens *Peer Gynt*, 1874). Siste gruppe inkluderer de to H.C. Andersen-romansene *Kjærlighed* (op. 15 nr. 2, 1864) og *Du fatter ej bølgenes evige gang* (op. 5 nr. 2, 1865), foruten den dypt følte *Moder-sorg* (op. 15 nr. 4 til tekst av Chr. Richardt, 1868).

Mens Grieg kun har foretatt enkelte mindre endringer i romansenes melodikk og harmonikk er flere av dem bygget videre ut – til dels med tillegg og nye utbroderinger av originalenes akkompagnementer *Jeg elsker dig* og *Gamle mor* er således blitt vesentlig endret, og den enkle *Prinsessen* fremstår som et helt nytt og ganske virtuost stykke, som den opprinnelige sang kun danner et fjernt grunnlag for.

Disk 9

Med *Slåtter*, op. 72, skapte Grieg et av de mest fascinerende klaververk i nordisk musikk. Disse 17 bearbeidelsene av hardingfeledanser, som han foretok høsten 1902, viser at han

i en periode med sviktende helse fremdeles hadde sin harmoniske fantasi i full behold og evnet å fornye seg.

Forhistorien til verket er interessant. Våren 1888 hadde Grieg fått brev fra en vidgjeten spelemann i Tinn, Telemark, Knut Johannessen Dahle (1834-1921). Han skrev at han i sin ungdom hadde lært slåtter av bl.a. det store geniet i norsk bygdemusikk, Torgeir Augundson, "Myllarguten". Mange ganger hadde han dratt seks mil på ski for å få øva inn hvert eneste fingertak. Nå var det på høy tid at de gamle slåttene ble skrevet ned, hevdet han og spurte om ikke Grieg kunne påta seg dette. Grieg svarte positivt og var faktisk sammen med sin venn Frants Beyer på vei til Tinn, da "uforutsette omstendigheter tvang oss til å oppgi reisen", ifølge hva Grieg senere har fortalt.

To år etter fikk han tre nye brev fra Dahle som nevnte at han gjerne kunne dra inn til Kristiania, men "pengerne vil som oftest være vel smaa hos meg". Det kom heller ikke denne gang noe ut av henvendelsen. Men Dahle gav seg ikke. Etter at han i mellomtiden hadde vært fire år i Amerika, skrev han i 1901 igjen til Grieg bl.a.: "...naar jei er bortte, er Slaatterne ogsaa bortte, det som nu spilles er i alle dele anderledes."

Og nå endelig far Dahle sitt ønske oppfylt. Grieg spør Johan Halvorsen om han kunne tenke seg å skrive slåttene ned. Da denne var mer enn villig, sendte Grieg penger til Dahle slik at han i november kunne reise inn til hovedstaden, og i løpet av et par ukers tid hadde Halvorsen festet slåttene på papiret. 3. desember sendte han opptegnelsene til Grieg på Trolldhaugen, og denne skriver henrykt tilbake bl.a.: "Ubegripelig at ingen hos oss slår seg på nasjonal musikkforskning da vi i vår folkemusikk har så rike kilder for dem der har ører å høre med, hjerte å føle med og forstand til å nedskrive. Foreløpig star det for meg som en synd å behandle slåttene for klaver. Men den synd kommer jeg dog før eller siden å begå. Det er for fristende. Du skal ha hjertelig takk for ditt arbeid, hvorved du har gjort meg en stor glede, og det vil i fremtiden vise seg at du har gjort mer enn det."

På grunn av konsertreiser i utlandet kunne ikke Grieg komme i gang med arbeidet før tre kvart år senere. Han så på det som en ytterst stimulerende utfordring og var lykkelig over å føle at han virkelig – med oppbud av all sin klanglige oppfinnsomhet – evnet å overføre det unike materialet til en rikt variert klaversats. Han var også klar over

at musikken hadde vitenskapelig interesse, og da op. 72 skulle utgis av Peters i 1903, insisterte han på at Halvorsens opptegnelser ble trykt samtidig for sammenlikningens skyld. I et forord gjorde han dessuten rede for prinsipielle sider ved sine bearbeidelser. Her heter det bl.a.: ”Min oppgave ved overføringen til pianoet var et forsøk på, gjennom la meg kalle det stilisert harmonikk å heve disse folketoner opp til et kunstnerisk nivå. Det ligger i sakens natur at klaveret måtte gi avkall på mange av de små forsiringer der bunner i hardangerfelas karakter og bueføringens eiendommelighet. Til gjengjeld har klaveret den store fordel, gjennom dynamisk og rytmisk mangfoldighet, samt gjennom ny harmonisering av gjentakelsene å kunne unngå en altfor fremtredende ensformighet. Jeg har bestrebet meg for å opptrekke klare, overskuelige linjer, overhodet å skape en fast form.” I først omgang turde forlaget bare satse på et lite opplag, men da verket vakte betydelig interesse, måtte det gjenoptrykkes året etter. Grieg fikk da innarbeidet en lang rekke forbedringer som han hadde foretatt i mellomtiden.

Få norske pianister turde i Griegs levetid gi seg i kast med verket. Men det var en stor glede for ham at den unge australske pianisten Percy Grainger øyeblikkelig fattet storheten i det. Han tolket det helt i Griegs ånd og ble i årene framover en forkjemper for det ute i verden. I Paris vakte op. 72 særlig begeistring blant progressive musikere som et verk av ”le nouveau Grieg”. En av dem som fattet interesse for det i denne tiden var Béla Bartók.

I samlingen finnes representert fire hovedtyper av slåttemusikk med hver sin karakteristiske taktart og rytmikk: bruremarsj (4/4), springdans (3/4), halling (2/4) og gangar (6/8). Slik Grieg ofte gjør i sin behandling av folkemusikk, tillater han seg også her små friheter overfor originalopptegnelsene. For variasjonens skyld forflytter han f. eks. melodiene opp og ned i forskjellige oktaver og setter iblant til forspill, mellomspill og etterspill. Undertiden bygger han slåttene ut ved å spinne videre på enkelte motiver. I de to hallingene *Haugelåt* (nr. 4) og *Røtmams-Knut* (nr. 7) settes med utsøkt virkning inn langsomme kontrastdeler i moll, der materiale fra slåttmelodiene opptrer i forlengede noteverdier over kromatisk pregede akkorder.

Monotoni motvirkes i det hele tatt ved fine nyanseringer innenfor hvert enkelt stykke og ved å gi hver bearbeidelse sitt eget særpreg både i tekstur og i harmonikk. Ved en

innfallsrik utnyttelse av klaverets virkemidler og sin innfølgelse som klangkunstner makte Grieg å overføre hardingfelas eiendommelige klangverden til sitt eget instrument. Han gjenskaper dåmen av de medklingende understrengene, som forsterker instrumentets overtonerikdom, ved en utstrakt bruk av orgelpunkt og liggetoner og ikke minst ved en subtil utnyttelse av klaverpedalen. Særlig vakre sjatteringer oppnår han i et av samlingens høydepunkter, *Bruremarsj etter Myllarguten* (nr. 8). Sagnet forteller at denne slåtten ble laget da Myllargutens kjæreste svek ham for å gifte seg med en annen. I realiteten er det ikke her tale om noen lystig bryllupsmarsj, men om en vedmodsfylt sørgemarsj.

Mens Grieg i dette stykket nærmer seg impresjonismens forfinede klangstil, er det en annen av vart århundres retninger, barbarismen, som foregripes i en rekke av de øvrige *Slåtter*. Her utnyttes klaveret til tider nesten slagverkmessig: de eggende rytmene formelig ”slås”. De harmoniske virkemidler er harde og krasse. I pakt med slåttemusikkens ofte lineært betingede karakter har Grieg bevisst utnyttet en stil der klangblokker støter sammen med individuelt førte motstemmer i skarpe dissonanser som små sekunder, store septimer og tritonus. Varierende skalaer forårsaker tverrstander, og undertiden kan det synes som om to forskjellige tonearter anvendes samtidig. I sin mangesidige djervhet går *Slåtter* langt utover samtidens harmoniske konvensjoner og blir derved det av Griegs verker som sterkest peker framover.

I 1901 satte Grieg sluttstreken for sine *Lyriske stykker* med op. 71, det tiende heftet i denne serien av verdifull klavermusikk. Peters-forlaget ønsket imidlertid å få flere klaverstykker fra hans hånd, noe Grieg lovet i 1905. Denne sommeren fullførte han et nytt hefte, som under titelen *Stemninger*, op. 73, kom ut samme høst. I to humoristiske brev gjorde han rede for dette arbeidet. Til forlaget skriver han 28. augusti: ”Jeg vet det så vel: Jeg er et menneske man ikke kan stole på, som lover mer enn det kan holde. Det finnes ingen unnskyldning, når man er så dum... Når Pegasus ikke vil løpe, er den enda staere enn et romersk asen: Jo mer man slår det, jo mer hardnakket blir det stående. Og da jeg er medlem av Dyrebeskyttelsesforeningen, er jeg forpliktet til å skåne det stakkars dyret noe. Imidlertid er asenet nå ved målet, og det har i sin sekk et hefte med klaverstykker som er døpt *Stemninger*. Andre døpenavn som f.eks. ”Skisser”, ”Karakterstykker” osv. er også mulig. Men den første betegnelse synes jeg er den beste.”

Til en dansk venn skriver han dagen etter at han ikke er i stand til å komme til krefter og føles 100 år gammel, allerminst! ”Ikke desto mindre har jeg halt og trukket Pegasus i munnvikene så lenge at den måtte i gang.” Han forteller videre at ”bjergene har skjelve – en mus er født! Og min mus er endog så liten, så det må briller til å se den. Den er bare et hefte klaverstykker til å kaste i gapet på mammon. Det skal være lokkemat til Peters for å få ham til å trykke to orkesterpartiturer uten å kny. Men på denne ”mus” har jeg for første gang erfart at jeg er eldet. Der er noen et par år gamle norske stykker som jeg er glad i, men for resten er det ikke mitt hjerteblod som har flytt.” Griegs egen vurdering er det vanskelig å være uenig i, selv om uttrykket ”mus” er for sterkt for å betegne et hefte, som om det ikke kommer opp på nivået i de fleste av hans tidligere klaveropus, inneholder noen karakteristiske og pregnante stykker som ble hans svane-sang som klaverkomponist.

Best lykkes han i de to norsk-pregede komposisjonene han selv fremhever: nr. 4, *Folketone*, og nr. 7, *Lualåt*. Det førstnevnte er en bukkehornmelodi fra Valdres, der Lindemans opptegnelse fra 1848 (*Stutar-Laas*) danner grunnlaget. Grieg har foretatt noen melodiske og rytmiske endringer og gitt folketonen en utsøkt harmonisk ikledning i pakt med sitt beste. I den sterkt modalt pregede *Lualåt* stiliserer han som så ofte før folkemusikk på sin egen måte og skaper med enkle midler en naturimpresjon av betydelig uttrykkskraft. Minst personlige er nr. 2, *Scherzo-Improptu*, nr. 5, *Studie*, og nr. 6, *Studenternes serenade*, velklingende pastisjer, som imidlertid synes å være skrevet på ren rutine. Komponistens profil er derimot tydeligere i nr. 1, *Resignasjon*, og i nr. 3, *Nattlig ritt*. Det siste av disse har et visst griegsk stempel i melodikk og harmonikk, men virker til tross for tittelen temmelig stillestående. *Resignasjon* var opprinnelig skrevet i den nederlandske komponisten Julius Röntgens minnealbum med tittelen ”Sehnsucht nach Julius”. Med dette upretensjose, men følsomme karakterstykket gir Grieg en vakker hilsen til denne sin beste utenlandske venn.

I 1908 utga Julius Röntgen *Tre klaverstykker*. De var funnet etter Griegs død, men komponisten hadde ikke funnet dem verdige til å la trykke. Manuskriptet til de to første stykkene er datert 14. august 1898, det siste er trolig skrevet på samme tid. *Hvite skyer* består av flagrende figurasjoner i et etydemessig *perpetuum mobile* som skal illustrere forrevne skyer i flukt. Mer ekte griegsk er selve oppslaget i *Tussesslått* med sine halling-

rytmer, men videreføringen virker statisk. Stykket får imidlertid en overraskende dristig avslutning: et impresjonistisk preget parti med 21 parallelle, nedadgående treklanger innenfor e-dorisk. I *Dansen går* kjører Grieg på tomgang med folkemusikkliknende virkemidler, og kromatikken er ikke særlig overbevisende integrert. Det musikalske innhold i de tre komposisjonene kan synes både ujevnt og til dels lettvektig. Men likevel står stykkene, teknisk krevende som de er, som ganske effektfulle eksempler på senromantisk klavermusikk.

Disk 10

Med *klaverkonserten i a-moll* skapte den 25-årige Grieg sitt største verk. I mer enn hundre år har konserten usvekket beholdt sin popularitet som en av romantikkens ypperste. Det er ungdomsfrisk musikk, som forener kraftfullhet og beåndet lyrikk, og er gjennomstrømmet av den rike melodiske åre og det harmoniske særpreget som karakteriserer Grieg på sitt mest inspirerte.

I juni 1868 forlot Grieg Kristiania for sommeren med sin kone og nyfødte datter og dro til Danmark. Nina og babyen ble plassert hos svigerforeldrene i København, og selv flyttet han til landsbyen Søllerød sammen med noen venner, deriblant den norske pianisten Edmund Neupert. I et lite gartnerhus ble konserten så konsipert under konstruktiv kritikk fra Neupert, som Grieg senere tilegnet verket. Tilbake i den norske hovedstad forteller Grieg i et brev 2. november: "Det var en uutholdelig varme, men jeg tenker dog med glede tilbake på denne tid. Jeg følte meg visstnok dvask på grunn av temperaturen, men jeg følte også at nå måtte det tas fatt; således har jeg skrevet en konsert for klaver og orkester som jeg tror inneholder gode ting. Jeg skulle just få tid nå i høstafnene til å instrumentere første sats, men – tiden!"

Det var planlagt at uroppførelsen skulle finne sted i København på nyåret 1869, men orkestrasjonen tok lengre tid enn beregnet. Det ble ikke før 3. april at Neupert kunne spille konserten for første gang for et stort og forventningsfullt publikum – uten at komponisten hadde anledning til å være til stede. Det ble en veritabel sensasjon, en seier Grieg ikke hadde kunnet drømme om. Med den serie av internasjonale fremganger som verket fikk i årene fremover, skulle det bli hans bro over til verdensberømmelsen.

Uten tvil har Grieg hatt Schumanns konsert i samme toneart som et forbilde, men han har i vesentlig grad evnet å frigjøre seg fra modellen og skape et fullt ut selvstendig verk. Arven fra tysk romantisk tradisjon er selve stilgrunnlaget, men Grieg har tilført konserten mange trekk av sin personlighet, ikke minst ved en rekke folkloristiske innslag av norskpreget egenart.

Allerede i åpningstaktene kaster han ut i klaverkaskader sitt kjenningssignal, det ”griegske motiv”: fra oktaven ned til septimen og kvinten. Klarinetten introduserer hovedtemaets punkterte rytmer. Etter en hurtig overledningsdel med halling-karakter følger det melodisk fullbårne sidetemaet i C-dur. Den knappe, konsentrerte gjennomføringsdelen åpner med at et orkestertutti spiller motiver fra klaverets åpningsfanfare, men nå i C-dur, hvoretter hovedtemaet bearbejdes med stor melodiositet i forskjellige tonearter. I den forkortede, men ellers lite endrede reprisen merker en seg den ytterst briljante, men musikalsk sett høyverdige klaverkadensen, som ender i *pianissimo*. Den høyspente kodaen knytter så i avslutningen tilbake til verkets åpningsfanfare.

I konsertens midtsats (i Dess-dur) skaper Grieg sin egen ”nattmusikk”, ikke den sydlandske nocturne, men skimrende stemninger fra den lyse nordiske midtsommernatt. Innenfor en ytterst enkel formell ramme (ABA) trylles fram poetiske klangbilder av fortettet skjønnhet i korte dialoger, til å begynne med mellom ulike orkesterinstrumenter og deretter i B-avsnittet med klaveret, som først der settes inn. I A-delen har klaveret overtatt det tematiske materialet fra åpningspartiet, først i kraftige styrkegrader, før det mot slutten dør hen i *pianissimo* i et vekselspill med solohorn i dess-frygisk.

Sistesatsens stil er med rette fremhevet som det mest typisk nasjonale i verket. Det markante, drivende hovedtemaet, som solisten etter noen innledningstakter setter an, har halling-rytmer og klangpreg fra hardingfela med orgelpunktvirksomheter, tomme kvinter og skarpe dissonanser. Sidetemadelen (i C-dur) har nye danseaktige trekk, men griper snart tilbake til motivstoff fra hovedtemaet. Satsen er for øvrig bygd opp som en sonate-rondo. I stedet for å behandle det tematiske materialet i en egen gjennomføringsdel fører Grieg inn et lyrisk kontrastparti i F-dur med en rolig syngende, skjønn melodi som spinnes ut i et langt avsnitt til et avrundet hele. Så følger en reprise av det foregående, der kontrastpartiet utbygges videre med nye toneartsforløp, før en avsluttende klaver-

kadens. Overraskende åpner kodaen med halling-temaet omdannet til en springar (i tredelt takt), der klaverpartiet stadig blir mer intrikat. Nå kommer satsens kulminasjon: kontrastdelens tema (i A-dur) bringes inn som en apoteose i et grandios *tutti*. Helt til slutt setter to mixolydiske kadenser (med den lave ledetonen g istedenfor giss i dominantakkorden) kronen på verket. Det var denne særmerkede vending som fikk Liszt til å rope henrykt da han i 1870 for første gang spilte gjennom konserten: ”g, g, ikke giss! Storartet! Dette klinger så typisk svensk!”

Norske danser, op. 35, skrev Grieg under sitt sommeropphold 1881 i Lofthus, Hardanger. En av komponistens elsklingsbeskjeftigelser var å spille firhendig, noe han ofte gjorde med sin kone. I høy grad kom hans erfaringer med og glede over denne form for musisering dette verket til gode, glimrende lagt til rette for utøverne som det er. Han hadde en dobbelt hensikt med det. Den ene var å lage undervisningsmusikk. ”Du kan bruke det til bedre elever,” skrev han til en dansk venn da verket var trykt hos Peters i Leipzig i november. Dessuten ønsket han å presentere folkemusikk på en annen måte enn tidligere.

Melodistoffet hentet han fra Lindemans store folkemusikksamling (nr. 302, 102, 8 og 50). Visse friheter tar han seg overfor Lindemans opptegnelser, og de korte slåttene blir gjenstand for en selvstendig behandling, der materialet blir utbygd og variert til større former. Kontrasterende mellompartier er således satt inn i alle dansene. I nr. 1, som har den kjente *Sinklar-marsjen* fra Vågå (i d-moll) som utgangspunkt, lager han siste del av marsjen om til en lengre midtdel i D-dur i dobbelte noteverdier. De øvrige dansene er alle hallinger. Særlig melodisk verdifull er den sjarmerende, grasiøst slentrende nr. 2 fra Åmot i Østerdalen (i A-dur). Her utgjøres kontrastpartiet av originalens fire siste takter som er satt over i fiss-moll og gjort om til en frenetisk liten allegro som formelig slår gnister. I nr. 3 (G-dur) er dansetemaet blitt dobbelt så hurtig i Griegs versjon, og midtdelen her har temaet transponert til g-moll i dobbelte noteverdier. Nr. 4 (D-dur), som er det mest forseggjorte stykket, åpner med en innledning (i d-moll), som Grieg selv har laget. Denne blir materiale for stykkets kontrasterende midtavsnitt, som får en nesten symfonisk utbygning.

Et annet verk som opprinnelig også var skrevet for strykeorkester er *To melodier*, op. 53, fra 1890 (trykt 1891). Dette er arrangementer av to kontrasterende romanser.

Den første er en bearbeidelse av den tolvte og siste sangen i Griegs syklus til dikt av A.O. Vinje, op. 33 (1880). Den het der *Fyremål*, men kalles i op. 53 *Norsk*. Denne nye tittel er godt dekkende for de nasjonale stiltrekkene i komposisjonen: modalitet, skarpe dissonanser og halling-rytmer, som karakteriserer stykkets hurtige første og siste del (*Allegro risoluto*) i G-dur. I det rolige midtpartiet kommer sangens friske åpningsfrase igjen i forlengede noteverdier og blir til en lokkaktig melodi i Ess-dur. Den andre av de *To melodier* er *Det første møte*. Denne perlen av lyrisk inngivelse er en av Griegs mest skattede kjærlighetssanger (tekst Bjørnstjerne Bjørnson), som var komponert i 1870 og utgitt som op. 21 nr. 1. Grieg hadde før øvrig bearbeidet sangen for klaver allerede tidligere i en noe avvikende form i *Klaverstykker etter egne sanger*, op. 52 nr. 2.

Komposisjonsåret for *Seks norske fjellmelodier* er uvisst. Sett ut fra det stilistiske, kan stykkene være skrevet så tidlig som i perioden 1865-68. De ble først trykt 1875 i *Norges Melodier*, en samling av 148 klaverbearbeidelser som Grieg utgav anonymt i København. Denne samlingen inneholder bl.a. 50 arrangementer av norsk folkemusikk med melodistoff vesentlig hentet fra Lindemans samlinger. For *Seks norske fjellmelodiers* vedkommende har Grieg anført at de er arrangert av ham selv. Disse ble i en meget forsiktig revidert utformning utgitt på nytt separat i 1886, og det er denne versjon som er benyttet i nærværende innspilling.

© *Dag Schjelderup-Ebbe 1977-1980*

Disk 11

Klaverkonsert i a-moll, op. 16 (originalversjon)

Til tross for den enorme popularitet og inflytelse som Griegs *klaverkonsert i a-moll*, op. 16, har hatt, er det overraskende lite som er skrevet om den ut over det en finner i konsertprogrammene. Den versjon som er fremført i mesteparten av det 20. århundre er i virkeligheten bare en av syv hovedversjoner – de som kommer på tale i denne sammenheng er fra følgende år: 1868, 1872, 1882, 1890, 1894/95, 1907 (utg. 1917), 1919/20 (utg. Percy Grainger). Ute av stand til å fullføre en klaverkonsert nr. 2 (det eksisterer flere skisser til en klaverkonsert i h-moll) fortsatte Grieg i stedet å finpusse på sitt tidlige mesterverk – de siste endringer sendte han til sin forlegger så sent som 21. juli 1907 bare seks uker før sin død. De to siste versjonene (1894/95 og 1907) viser

komponistens modne utforming av verket. Det var imidlertid de tidligere versjonene – med suksessrike fremførelser av Edmund Neupert, Grieg selv, Harold Bauer, Ferruccio Busoni, Teresa Carreno, Edward Dannreuther, Arthur De Greef, Agathe Backer Grøndahl, Sir Charles Halle, Ignacy Jan Paderewski, Raoul Pugno, Alexander Siloti og andre, under dirigenter som Rachmaninov og Tchaikovsky – som etablerte Griegs anseelse. Neupert, som konserten er tilegnet, uroppførte den i København 3. april 1869. I sitt brev til Grieg om konsertens enorme suksess nevner han at “allerede efter kadenen i første del brast publikum i en sann storm.”

Som man kan vente viser den opprinnelige versjonen fra 1868/førsteutgaven fra 1872 og Griegs siste versjon (1907) de mest omfattende forskjellene. Det er påfallende å legge merke til at den opprinnelige utforming av solostemmen i det store og hele ikke er endret i løpet av verkets lange tilblivelseshistorie. Ikke desto mindre finner man nesten hundre endringer, men av avgjort mindre art (i hovedsak dreier det seg om det musikalske uttrykk: tempobetegnelser, styrkegrads- og artikulasjonsangivelser) i tillegg til et par mer gjennomgripende endringer av selve klaverstemmen. Orkestreringen ble derimot gjenstand for til dels betydlige revisjoner fra Griegs side. Man finner over tre hundre forskjeller mellom originalversjonen og den versjon som ble den endelige – her dreier det seg om instrumentasjons- og utførelsesangivelser, endring av tonehøyde samt korreksjon av noter og harmonikk. Mange av disse er omfattende nok til å forandre klangen eller “fargen” i et avsnitt. Originalpartituret har to horn i stedet for fire, mangler piccolofløyte, men har tuba i tillegg til trombonene. De viktigste forskjellene mellom originalversjonen og Griegs endelige utgave (1907-versjonen) er angitt nedenfor. For en detaljert gjennomgang av forskjellene mellom alle utgavene henvises til “Editorial Commentary to Edvard Grieg: Complete Works, Vol. 10”, Ed. Kjell Skylstad (Frankfurt: C.F. Peters, 1980), pp. 81-85.

1. sats: *Allegro molto moderato*

- 1 1907-versjonens velkjente *tremolo*-solo i Timp. settes i originalversjonen an med strykerpizzicato akkompagnert av Tub. og Cor.
- 2 I originalversjonen setter klaveret an sin a-moll-akkord, men uten 1907-versjonens tuttiakkord i orkesteret.

- 4 1907-versjonens a-moll-*arpeggio* i klaveret har en lett forenklet versjon i originalversjonen.
- 5-6 Klaverets E-durakkord har en litt annen utforming og foregår av en E-oktav i bassen i originalversjonen i stedet for en Giss i 1907-versjonen.
- 43-45 I stedet for 1907-versjonens Ob I svarer i originalversjonen Fl I klaveret ved slutten av overgangen til tema 2 og Clar I dobler Fl I oktaven under.
- 49-52 I originalversjonen introduseres det lyriske tema 2 av Tr. Solo i stedet for Vl c og tempoangivelsen er *Tempo lento* i stedet for 1907-versjonens *Più lento*.
- 89-90 I originalversjonen spilles tema 1 i gjennomføringsdelen av Clar. I doblet av Fl I en oktav høyere og same instrumenter (i stedet for Cor) svarer en oktav under i t. 91-92.
- 141-144 I originalversjonen er utformingen av prisen lik eksposisjonen; Ob I svarer klaveret (cf. 43-45) som i 1907-versjonen, men til forskjell fra 1907-versjonen har originalversjonen en ekstra triol med forslagsnoter (143) og dobles av Fag I en oktav dypere.
- 176 Figuren F–E–Diss–H i klaverstemmen i kadensen (*Presto*) gjentas seks ganger i originalversjonen i stedet for 21 som i 1907-versjonen.
- 203 I originalversjonen har avslutningen av kadensen en noe annen utforming enn i 1907-versjonen, bl. a. slutter kadensen med enkle triller i begge hender i stedet for Trem. i 1907-versjonen.

2. sats: *Adagio*

- 21-25 Den korte dialogen mellom Cor. Solo og Vl c Solo i 1907-versjonen, ”en av de mest uforglemmelige avsnitt i hele partituret” (Gerald Abraham) mangler i originalutgaven, men gjenfinnes i VI I.
- 55-62 I originalutgaven, ved bokstav B, dobler Fl I og Clar I melodien i klaveret
- 79-80 I originalutgaven akkompagnerer Str., VI I dobler melodien i klaveret en oktav dypere.
- 84 Originalutgaven mangler 1907-versjonens avsluttende Dess-dur-akkorden i klaveret (*Lento*).

3. sats: *Allegro moderato molto e marcato*

- 1-4 Originalutgaven har pauser i Str. og akkordene i Clar. og Fag. spilles en oktav under.
- 59-64 I originalutgaven dobler VI I klaveret på slaget i stedet for på åttedelen etter slaget.
- 140-161 I originalutgaven dobles det kjente Fl-solo-temaet først av Cl I, deretter av Ob I; strykerakkompagnementet ligger en oktav lavere enn i 1907-versjonen og originalutgaven mangler 1907-versjonens *sul ponticello*.
- 410-418 Originalutgaven har pauser i Fl og Ob.
- 418-421 I originalutgaven spiller Tr. en oktav høyere og alle str. har *tr*.
- 422-430 Originalversjonen har *Maestoso* i stedet for 1907-versjonens *Andante maestoso* og mangler Pic., temaet i Fl (cf. 140ff) finer vi i Tr og Trb i stedet for i Tr, treblåsere og Vl c som i 1907-versjonen.

- 431-432 Originalversjonen har akkorder i triolbevegelse i stedet for 1907-versjonens oktaver.
436 I originalversjonen spilles det avsluttende "fløytemaet" av Cor (i stedet for av Trb.),
Tr og VI I stedet for av Trb, Tr og VI I i 1907-versjonen.

© Dr. Allan B. Ho 1993

Klaverstykker uten opusnummer

Bortsett fra fem satser fra Ibsens verdensberømte drama *Peer Gynt*, op. 23 og det lille klaverstykker *Albumblad* (EG 109), består de resterende stykkene i denne utgave av klavermusikk som Grieg ikke lot trykke eller utgi. At Grieg lot være å utgi flere av sine verker, gjaldt ikke bare hans klavermusikk: en hel serie av andre verker forble utrykte – blant dem *symfonien i c-moll* (1863-64) hvis manuskript han forsynte med følgende påskrift: "Må aldrig opføres. E.G." Den ble imidlertid utgitt i 1984 og i dag fremføres den over hele verden. Et stort antall sanger ble heller ikke utgitt. I utgaven av Griegs samlede verker (C.F. Peters, Frankfurt) finner man en oversikt på hele 83 verker som enten ikke ble fullført eller aldri trykt og utgitt. Årsakene er mange og forskjelligartede, men hovedårsaken er høyst sannsynlig Griegs enorme selvkritikk; om han om et verk følte den minste usikkerhet så lot han være å utgi det. Denne innspillingen inneholder slike stykker for klaver solo – noen av dem er arrangementer, andre er originalkomposisjoner. De tidligste av dem stammer fra stilistisk viktige perioder i Griegs liv.

Larvikspolka (EG 101) og *23 småstykker for klaver* (EG 104) stammer fra de tidligste av Griegs studieår – perioden fra kort før han reiste til Leipzig for å begynne sine studier ved konservatoriet der. *Larvikspolka*, som er komponert i 1858, er høyst sannsynlig den første kjente komposisjon av Grieg. Han var da 15 år og vi vet at han den sommeren fulgte med sin far, konsul Alexander Grieg, på en lengre tur til Østlandet der de gjorde et opphold i Larvik for å besøke Griegs mors søster, Evardine, eller "Tante Kühle" som hun ble kalt. Vi vet ikke om *Larvikspolka* kan knyttes direkte til denne turen, men utelukkes kan det ikke. Det er imidlertid viktig å legge merke til at dette lille klaverstykket – sammen med *23 småstykker for klaver* – reflekterer det musikalske språk og den tradisjon som han fikk fra sin mor, hans første klaverlærer. Hun hadde fått sin musikalske utdanning i Tyskland. Carl Maria von Weber og Wolfgang Amadeus Mozart var de komponistene hun beundret mest,

likeså stod Ludwig van Beethovens musikk hennes hjerte nær. Det var innenfor denne klassisk-romantiske tradisjon at Grieg mottok sin grunnleggende musikalske utdanning – noe både *Larvikspolka* og *23 småstykker for klaver* viser. Det er videre grunn til å tro at nr. 2, 5 og 6 fra *23 småstykker for klaver* var de stykkene som Ole Bull, den verdenskjente norske fiolinisten, hørte da den 15 år gamle Edvard spilte egne komposisjoner for ham samme sommer som *Larvikspolka* ble komponert. Det var ved denne anledning som Bull rådet Griegs foreldre til å sende ham utenlands for å studere; både av komposisjonene, men også av Edwards klaverspill var det klart for Bull at Griegs talent var betydelig. Kort etter møtet med Bull ble Grieg tatt ut av skolen og sent til det som ble ansett som tidens fremste konservatorium – konservatoriet i Leipzig. Det var grunnlagt av Felix Mendelssohn Bartholdy same år som Grieg ble født, 1843. Ved konservatoriet var Grieg en hårdt arbeidende og entusiastisk student, særlig i klaverspill og komposisjon. På tittelsiden til *Ni barnestykker* som han komponerte i Leipzig og som er del av *23 småstykker for klaver* (nr. 4, 7, 9, 10, 13, 16, 18, 19 og 21), skrev han ”Op. 17”! I 1859 samlet han disse ni stykkene sammen med en del andre og ga dem med fellestittelen *23 småstykker for klaver*. Uten tvil er de inspirert av Griegs livslange favorittkomponist, Robert Schumann. Han møtte Schumanns musikk for alvor i Leipzig – en av Griegs lærere, Ernst Ferdinand Wenzel, hadde endog vært Schumanns nære venn.

Disk 12

3 klaverstykker (EG 105) ble også komponert i Leipzig; originalmanuskriptet oppbevares i Bergen offentlige bibliotek og er datert ”Leipzig April 1860”. Her er påvirkningen fra Schumann enda tydeligere, men Grieg anså ikke stykkene verdt å utgi. På manuskriptet tilføyde han senere ”Tilintetgjøres efter min Død. Må aldrig trykkes. E.G.” De tre klaverstykkene viser at hans studietid i Leipzig så langt virkelig hadde vært givende. På bare to år hadde Grieg gjort betydelige fremskritt i sine komposisjonsstudier, ikke minst gjaldt dette den musikalske form. Hans musikalske uttrykk er imidlertid under sterk påvirkning av Schumann og tysk senromantikk.

Sommeren 1862 graduerte Grieg med utmerkelse fra konservatoriet i Leipzig og flyttet hjem til Bergen. Her ble han værende det følgende året, men innså snart at han måtte

fortsette sine studier: København og den store danske komponist Niels W. Gade vinket i det fjerne. Høsten 1863 flyttet Grieg til København. Det ytterst virtuose klaverstykket *Agitato* (EG 106), som tydelig vitner om påvirkning fra både Schumann og Chopin, ble trolig komponert i den danske hovedstad høsten 1864. På dette tidspunkt hadde Grieg trukket konklusjonen at det senromantiske tyskinspirerte tonespråk ikke var hans naturlige musikalske uttrykksmiddel. I København hadde han møtt Rikard Nordraak og blitt inspirert til å vende seg mot et mer nasjonalt norsk musikalsk uttrykk. Intet av dette merkes i *Agitato*, men derimot i *Poetiske tonebilder* (op. 3, 1863) og i *Humoresker* (op. 6, 1865). Dette var avgjørende år i Griegs utvikling mot den stil som vi forbinder med det typisk griegske. Sommerferien 1864 tilbragte han i Bergen der han på nytt traff Ole Bull som enda en gang lyttet til hans musikk. Bull likte ikke det han hørte og utbrøt: ”Kast av deg Gades åk... Skriv musikk som vil bringe ditt eget land ære. Du må utvikle en sterk norsk tonefølelse.” De første skritt på denne veien hadde Grieg, som nevnt, tatt året før med *Poetiske tonebilder*. Stykkene har en svak eim av noe norsk. Sterkere og klarere trer dette imidlertid frem i *Humoresker*, op. 6. Slik sett står *Agitato* mellom to viktige verker i Griegs utvikling og vitner om hans sterke avhengighet av den senromantiske tradisjon – en tradisjon han måtte arbeide seg fri fra for å nå frem til en stil som han følte var sin egen.

Ved Halfdan Kjerulfs minnestøtte er et klaverarrangement av to mannskorsanger med same tittel komponert i anledning avdukingen av minnesmerket over Griegs kollega, komponisten Halfdan Kjerulf (1815-1868). Grieg komponerte ikke mange leilighetsverker, men enkelte ganger følte han at det var bade nødvendig og viktig. Selv om Grieg og Kjerulf aldri hadde et nært personlig vennskap (Grieg oppfattet det til og med som om Kjerulf stod i opposisjon til ham da han flyttet til Kristiania [nå Oslo] i 1866), så var Grieg på ingen mate blind for storheten i Kjerulfs kunst. Våren 1869 ga Grieg flere konserter for å samle penger til et minnesmerke over Kjerulf som døde 11. august året før; konsertene resulterte i betydelige pengebeløp til minnesmerket. Minnesstøtten ble imidlertid ikke avduket før 23. September 1874. Tekstene til de to mannskvartettene ble skrevet av A. Munch, men vi vet ikke når Grieg utarbeidet versjonen for klaver.

Ikke før 1910, 3 år etter Griegs død, ble det kjent at det var Grieg som var ansvarlig for arrangementene i *Norges Melodier*, en samling av 154 enkle bearbeidelser av norsk

musikk. Samlingen tok sikte på å popularisere folketoner og velkjente sanger av yngre og elder komponister – herunder Ole Bull, Halfdan Kjerulf og Rikard Nordraak – inkludert også mindre kjente saker. Grieg innlemmet også noen enkle arrangementer av sine egne sanger (finnes på denne innspillingen) så som nr. 8, 14, 17, 38, 57, 71, 90, 95, 113 og 150. Han var alltid overbevist om at god musikk må nå ut til så mange som mulig. Selv om vi vet at Grieg påtok seg arbeidet med å arrangere denne samlingen for å finansiere en utenlandstur, så kan det ikke herske tvil om at foretaket tilfredsstilte hans ønske om at et stadig flere burde få tilgang til sin norske kulturelle arv. Samlingen var bestilt av en Københavnforlegger ved navn Wagner i 1874 og ble utgitt i 1875; på Griegs uttrykkelige ønske ble hans navn ikke nevnt som utgiver. I et brev til sin danske venn Gottfred Matthison-Hansen 7. mars 1878 ga Grieg uttrykk for at ”det Hele havde Intet-somhelst med Kunst at bestille”. Dette er imidlertid ikke den måten som samlingen er blitt bedømt senere hen. Tvert i mot ble den referert til eom ”et ærlig stykke håndverk som han slett ikke behøvde å skjemmes for.”

Som nevnt, hadde Ole Bull fortelt Grieg at han ville bli berømt om han overga senromantikken og heller lot seg påvirke av det nasjonale. Og Grieg ble i sannhet berømt – til en grad som kanskje ingen andre komponister i same periode – i særlig grad på grunn av *klaverkonserten i a-moll* og de to suitene op. 46 og 55 med scenemusikk til Ibsens verdensberømte drama *Peer Gynt*. På foreliggende innspilling hører vi fem av satsene fra *Peer Gynt*. *Aases død* og *Anitras dans* er henholdsvis andre og tredje sats i *Peer Gynt-suite nr. 1*; *Arabisk dans* og *Solveigs sang* er andre og fjerde sats i *Peer Gynt-suite nr. 2*. Begge suiter foreligger i utgaver for klaver; de fire nevnte stykkene ble imidlertid utsatt i versjoner for klaver ved en tidligere anledning, nemlig i 1876, og disse skiller seg i noen grad fra suiteversjonene. Den største forskjellen finner man mellom de to utgavene av *Aases død*. På innspillingen hører vi stykket i a-moll, den toneart det hadde ved uroppførelsen i 1876. *Dans av dovregubbens datter* var opprinnelig tenkt som en sats i *Peer Gynt-suite nr. 2*, og stykket var suitens siste sats en kort stund – i en utgave som bare eksisterer i noen få eksemplarer. Etter at Grieg hade dirigert denne versjonen i Royal Albert Hall i London i februar 1893, var han imidlertid overbevist om at *Dans av dovregubbens datter* bare egnet seg for bruk i teatret. Han utga derfor en ny versjon av

suiten – den versjonen vi kjenner i dag. Men før den første utgaven kom ut, var også klaverversjonen utgitt. Derfor fortjener den sin plass på foreliggende innspilling.

Lite er kjent om *Albumblad* (EG 109). Det er fristende å knytte det til *Fire albumblad* op. 28 komponert i perioden 1864-78 der særlig det siste stykket er karakteristisk for Grieg, mens de tre første bærer et umiskjennelig salongmusikalsk preg. *Albumblad* (EG 109) er imidlertid en mer introvert klangstudie.

I 1895 fikk Grieg tilsent et klaverarrangement av *Bojarenes inntogsmarsj* (EG 183), komponert for orkester samme år av Griegs nære venn dirigenten Johan Halvorsen. Halvorsen, som var en fremragende fiolinist, ønsket ganske enkelt å få Griegs mening om klaverversjonen. Som en brilliant pianist så Grieg straks at dette kunne han gjøre bedre selv og dermed utarbeidet han en ny versjon, den vi hører på denne innspillingen.

© **Rune J. Andersen 1993**

Eva Knardahl (1927-2006) var allerede mens hun levde en legende i sitt hjemland Norge der hun spilte en hovedrolle i musikklivet i lang tid. Hun debuterte med Oslo-filharmonien da hun var 12 år gammel med ikke mindre enn tre verker ved samme konsert – Bachs *f-moll-konsert*, Haydns *D-dur-konsert* og Webers *Konsertstykke*. Eva Knardahls klaverteknikk dekket et vidt register. Hennes spill var brilliant, men som en toneangivende kritiker uttrykte det, ”det er i særlig grad vitaliteten som utstråler fra hennes spill som griper en så sterkt, en optimistisk livskraft, en uimotståelig vilje til å forme og uttrykke med et totalt engasjement.” Hun studerte med Mary Barratt-Due og fortsatte med Ivar Johnsen. 20 år gammel flyttet hun til USA der hun var orkesterpianist i Minneapolis Symphony Orchestra i 15 år. Da hun vendte tilbake til Norge ble hun av publikum mottatt med åpne armer. Hennes første landsomfattende turne ble arrangert øyeblikkelig og ble etterfulgt av en rad andre. Snart var hun en fast gjest i den norske konsertlokalene såvel som i radio og fjernsyn. Da hun begynte å rasjonere med sine offentlige fremtredener i 1990-årene, hadde Eva Knardahl også gjort internasjonale turner med utallige konserter i Europa, USA, Sovjetunionen og Kina.

Royal Philharmonic Orchestra (RPO) ble grunnlagt av Sir Thomas Beecham i 1946 med den grunnleggende målsetting å bringe konserter av ypperste klasse ut til hele det engelske folk. Helt siden grunnleggelsen har orkestret blitt ledet av noen av verdens aller fremste dirigenter – Rudolf Kempe, Antal Doráti, André Previn og Vladimir Ashkenazy for bare å nevne noen få. RPO er meget framgangsrikt og har en meget omfattende konsert- og turnevirksomhet under sin sjefsdirigent siden 1996, Daniele Gatti. Orkestret har sin base i London der det vanligvis gir konserter i Royal Albert Hall så vell som i den mer intime Cadogan Hall. RPO's omfattende internasjonale turnevirksomhet omfatter konserter for avdøde Pave Johannes Paulus II i Vatikanet, for den kinesiske president på Den himmelske freds plass og ved tiårsjubileet for Kazakhstan som selvstendig nasjon.

Kjell Ingebretsen debuterte som dirigent på Stockholmsoperaen i 1969 og var ansatt som kapellmester der frem til 1996. I tillegg til de nordiske operahusene har Kjell Ingebretsen gjestet de fleste europeiske operahus. Sin symfoniorkesterdebut gjorde han med Oslo Filharmoniska Orkester i 1971 og har etter det arbeidet regelmessig med de ledende skandinaviske orkestrene. Kjell Ingebretsen har også vært professor i orkesterdireksjon ved Kungl. Musikhögskolan i Stockholm, en post han forlot i 1996 for å virke som operasjef ved Gøteborgsoperaen de følgende 9 årene. Fra og med 2006 innehar han et operaprofessorat ved Kunsthøyskolen i Oslo. Kjell Ingebretsen er medlem av Kungliga Musikaliska Akademien og mottok i 2005 medaljen "Litteris et artibus" som tildeles av den svenske kongen.

Love Derwinger er født 1966 og gjorde sin debut 16 år gammel som solist i Liszts 2. *klaverkonsert*. Etter det har han gitt soloaftner rundt om i hele Europa, USA, Kanada, Japan, Midt-østen og Sør-Amerika. Han har vært solist med de større orkestrene i Skandinavia, Belgisk Radios Symfoniorkester, Amsterdam Sinfonietta m.fl. Han har samarbeidet med dirigenter som Myung-Whun Chung, Jun'ichi Hirokami og Paavo Järvi og deltatt på festivaler som "Oviedo Piano Festival", "Kilkenny Arts Festival", "Montreal Festival of Lights" og Yuri Temirkanovs vinterfestival i St Petersburg. Derwinger har

også stor interesse for kammermusikk, samtidsmusikk og romanser – det kan nevnes at han er Barbara Henricks faste akkompagnatør. Han er pianist og dirigent for samtidsmusikkensamblet ”MA”. Som dirigent var han ansvarlig for fremførelsen av Morton Feldmans opera *Neither* som ble en av høydepunktene ved den internasjonale festivalen for ny musikk i Stockholm 2005. Love Derwinger har gjort en rekke innspillinger for BIS, blant annet den kritikerroste innspillingen av Max Regers *klaverkonsert*.

Norrköpings symfoniorkester ble grunnlagt i 1912. Det anses for å være et av de mest spennende orkestrene i Skandinavia ikke minst på grunn av sine usedvanlig mange uroppførrelser. Blant dets sjefsdirigenter finner man Herbert Blomstedt, Franz Welsers-Möst, Ole Kristian Ruud og Lü Jia (fra 1999). Av de viktigste gjestedirigentene kan nevnes Leif Segerstam og Daniel Harding; andre velkjente dirigenter som har opptrådt regelmessig med orkestret er Andrew Litton, James Judd, Roy Goodman, Sixten Ehrling, Okko Kamu og Paavo Järvi. Orkestret opptrer ofte i Stockholms konserthus, har spilt to ganger ved Linz’ Bruckner-festival og turnert i Japan og Kina. Fra 1994 av har orkestret sitt faste tilholdsted i et nytt konserthus i Norrköping, et konserthus bygd spesielt tilpasset orkestrets behov.

Den japanske dirigenten **Jun’ichi Hirokami** begynte sin karriere 26 år gammel etter å ha vunnet den første internasjonale Kondrashin-konkurransen i Amsterdam. Han arbeidet med Norrköpings Symfoniorkester i Sverige mellom 1988 og 1995. Etter 1990 har han dirigert flere av de store europeiske orkestrene – Concertgebouw, Oslo-filharmonien, Wien-symfonikerne og symfoniorkestret i Barcelona. Hans nordamerikanske karriere tok for alvor av i 1996 med orkestre som Cincinnati Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic Orchestra og Dallas Symphony Orchestra. I 2000 gjorde han en sensasjonell konsert med Philharmonia Orchestra, London. Hirokami har regelmessige opptredner i Japan med Japan Philharmonic Orchestra, NHK Symphony Orchestra og Yomiuri Nippon Symphony Orchestra.



EVA KNARDAHL

Edvard Grieg: Werke für Klavier

Edvard Grieg (1843-1907) kann als der bedeutendste Klavierkomponist Skandinaviens bezeichnet werden, kraft seiner individuellen, national gefärbten Tonsprache, die in seinen vielseitigen Klavierkompositionen vorherrscht. Während seiner Karriere genoss er Weltruhm als Komponist eines der damals meistgespielten Konzerte, das *Klavierkonzert a-moll*, Op. 16. Gleichzeitig stand er an führender Stelle als Schöpfer einer langen Reihe kleinerer Klavierstücke, die unter Amateurpianisten weltweit sehr beliebt wurden, und die auch einen großen Bedarf an Unterrichtsmusik höchster Qualität füllten. In unserer Zeit sind die Verdienste Griegs als harmonischer Neuschöpfer und Anreger u.a. des Debussyschen Impressionismus und des volksmusikinspirierten Stiles Bartóks mehr als früher beachtet und anerkannt worden.

Grieg, der selbst ein begabter Pianist war und oft seine eigenen Werke im In- und Ausland aufführte, begann seine Komponistenlaufbahn mit Klavierstücken im deutsch-romantischen Stil während der Studienjahre am Leipziger Konservatorium (1858-1861). Dabei stellte sich heraus, dass sein harmonisches Talent das melodische weit überragte. Eine beginnende Lösung von den Vorbildern ist bereits in den *Poetischen Tonbildern*, Op. 3 (Kopenhagen 1863), spürbar, aber sein entscheidender Durchbruch als markanter Musiker und origineller Harmoniker fand zwei Jahre später mit den *Humoresken*, Op. 6, statt. Unter Einfluss der fesselnden Ideen einer selbständigen norwegischen Tonkunst des Freundes Rikard Nordraak (1842-66) schafft Grieg hier einen neuen Stil, der auf Integration volksmusikalischer Elemente aufbaut. Auf polierterer Art und mit stärkerer Anlehnung an die Traditionen der Romantik wird diese Entwicklung im *Klavierkonzert a-moll* (1868) fortgesetzt.

Im folgenden Jahr erschienen *25 norwegische Volksweisen und Tänze*, Op. 17, durch welche die Reihe seiner meisterhaften Klavierarrangements von Volksmusik eingeleitet wird. Die *Ballade g-moll* Op. 24 (1875-76), ein Variationswerk über ein norwegisches Volkslied, ist durch die äußeren und inneren Dimensionen die wichtigste Soloklavierkomposition Griegs. Zehn Jahre später schreibt er ein neues größeres Klavierwerk einer völlig anderen Gattung, die *Holberg-Suite*, Op. 40, eine Reihe von Tanzsätzen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Während der Jahre 1867-1905 bringt Grieg jene lange Reihe kleinerer Kompositionen heraus (besonders bekannt die 66 *Lyrische Stücke* in 10 Bänden), die seine Musik in die Heime der ganzen musikalischen Welt führen sollten, kraft ihrer strömenden Fülle an fesselnder Melodik und ihres Reichtums an farbkraftigen Akkordverbindungen, auf heimatlichem Tongefühl basierend.

Der Gipfel der Griegschen Klavierkunst wird in seiner letzten Schaffensperiode erreicht, in der er norwegischer Volksmusik arrangierte: *19 norwegische Volksweisen*, Op. 66 (1896) und die *Norwegische Bauertänze*, Op. 72 (1902-03). Auf intuitive Art lässt er hier seine geniale, ganz eigene harmonische Phantasie sich völlig entfalten, wobei insbesondere die Verschmelzung fortgeschrittener Chromatik und Modalität mit einem freien Gebrauch der Dissonanzen Neueroberungen innerhalb der zeitgenössischer Musik darstellen. In diesem Zusammenhang ist Griegs eigene Zusammenfassung in einem Brief an seinen amerikanischen Biographen H. T. Finck aus dem Jahre 1900 bezeichnend: „Das Reich der Harmonien war schon immer meine Traumwelt, und das Verhältnis zwischen meinem harmonischen Gefühl und der norwegischen Volksmusik war für mich selbst ein Rätsel. Ich habe gefunden, dass die dunkle Tiefe unserer Volksmusik auf deren ungeahnten harmonischen Möglichkeiten basiert. In meiner Volksliedbearbeitung, Op. 66, und auch sonst, habe ich versucht, meine Empfindungen der verborgenen Harmonien unsere Volksmusik zum Ausdruck zu bringen. In diesem Zusammenhang bin ich besonders von den chromatischen Verbindungen innerhalb des harmonischen Gewebes gereizt worden.“

Die *Lyrischen Stücke* Griegs, 66 Klavierkompositionen, in zehn Bänden in den Jahren 1867-1910 herausgegeben, bieten einen ausführlichen Querschnitt seiner Entwicklung. Innerhalb seines Schaffens stehen sie an zentraler Stelle, in besonderem Ausmaße zu seinem Ruhme beitragend. Durch diese Stücke (und andere derselben Gattung) bereicherte Grieg die Klavierliteratur der Romantik wesentlich: eine Musik, in erster Linie für den Hausgebrauch, für Klavierschüler und Laien. Die meisten dieser Stücke sind technisch bereits nach Absolvierung des Anfängerstadiums zu meistern; einige, besonders in den ersten Heften, sind ziemlich leicht, während einige wenige, besonders in den letzten Heften, teilweise bedeutende Anforderungen an die Technik des Interpreten stellen.

Formal sind die Stücke unkompliziert, auf den ersten Blick einfach, in den Details aber häufig raffiniert ausgebaut. In der Regel wird eine A-B-A'-Form mit kontrastierendem Mittelteil benützt, wobei die Anfangsmotive eines jeden Hauptteiles auf natürliche und logische Art kontinuierlich variiert werden.

Für den musikalischen Geschmack der damaligen Zeit waren die Stücke genau getroffen: für gewöhnlich fand man die Melodik ansprechend, die Rhythmik lebhaft und die Harmonik farbenreich und phantasievoll. Das nationale Gepräge, der Hauch des Volksmusikhaftigen, die den Stil vieler der Kompositionen würzen, wirkten auf die Ohren der damaligen Zeit, die neuen Eindrücken geöffnet waren, als besonders attraktiv, malerisch und pikant. In diesem Zusammenhang ist der Hinweis wichtig, dass Grieg in keinem der *Lyrischen Stücke* seinen melodischen Stoff direkt aus der Volksmusik holte, selbst wenn man es angesichts Titel wie *Volksweise*, *Halling*, *Springdans* usw. vermuten könnte. Der melodische Stoff stammt von Grieg selbst, mit höchster Intuition assimiliert und stilisiert; ein Kernpunkt seines persönlichen Stiles.

Dank der genannten Eigenschaften hat eine Reihe der Stücke in unserem Jahrhundert ihre Beliebtheit behalten können. Allerdings schätzt man jetzt die lyrischen Stücke als Ganzes mit größerer kritischer Selektivität als früher ein, wobei eine gewisse Unebenheit zu bemerken ist. In manchen Stücken erscheint die melodische Inspiration als weniger ausgeprägt als die harmonische, die in der Regel gleich bleibend ist. Dies gilt offenbar besonders für die Kompositionen internationaler Gattung, wo das spezifisch norwegische Gepräge nicht vorhanden ist.

In der Mehrzahl der Stücke gelingt es aber Grieg, sein Bestes als Klavierkomponist zu erreichen, und der Musik sein charakteristisches Gepräge zu verleihen. Für die heutige Zeit besonders interessant ist auch die Bedeutung der lyrischen Stücke in der Entwicklung Griegs als feinfühligster Harmoniker. Hier findet man mehrere Kompositionen von bemerkenswerter Originalität und Kühnheit – mit *Glockengeläute*, Op. 54 Nr. 6, als Gipfelpunkt seiner Annäherung an den impressionistischen Stil.

Disc 1

Unter dem Titel *Kleine Lyrische Stücke* erschien Opus 12 im Dezember 1867 in Kopenhagen; einige der Stücke sind aber um ein oder mehrere Jahre früher entstanden. Schon hier gelingt es Grieg, mit dieser Art leichterer Gebrauchsmusik bedeutende Maßstäbe zu setzen. Ein Charakteristikum des Heftes ist die durchwegs anmutige Melodik der Stücke, sowie eine unkomplizierte Harmonik, die den einfachen, teilweise folkloristischen Stoff prägt. Allerdings merkt man bereits in diesem Opus, dass Grieg dabei ist, seine persönliche Eigenart zu entfalten. Dies trifft insbesondere in den beiden national geprägten Stücken zu, *Volkswaise* und *Norwegisch* (mit einer prächtigen Stilisierung des Springtanzes der Volksmusik), in denen seine schon zu diesem Zeitpunkt enge Beziehung zur Volksmusik offenbar wird.

Alle späteren Hefte wurden vom Hauptverleger Griegs, C.F. Peters in Leipzig, gedruckt. Opus 38 erschien 1884. Vielleicht wurden die meisten Stücke in Bergen im Frühling 1883 geschrieben; es gibt allerdings frühere Fassungen von Nr. 7 (aus 1866), ein direktes Gegenstück des *Walzers* (Op. 12 Nr. 2) und von Nr. 8 (aus 1877-78). Dem Opus 12 gegenüber sind diese Stücke weitaus breiter angelegt, technisch schwieriger, stilistisch aber weniger einheitlich. Die anscheinend nicht ganz gleichmäßige Inspiration reicht von der tief empfundenen *Berceuse* und dem bezaubernden *Walzer* über die recht gelungenen *Volkswaise*, *Halling* und *Springdansen*, sowie ein Übungsstück kunstfertigster Polyphonik, *Kanon*, bis zu den melodisch blassen, salon-romantischen *Melodie* und *Elegie*.

Opus 43, 1887 gedruckt, stammt offenbar aus der ersten Jahreshälfte 1886. Dieses Heft, zusammen mit dem noch bedeutenderen Op. 54, kann als das hervorragendste und einheitlichste unter den *Lyrischen Stücken* gezählt werden, mit seiner Frische der melodischen Eingebung, bei gleichzeitig raffinierter und natürlicher Akkordwahl. Das Heft beinhaltet Perlen der illustrativen romantischen Musik, *Schmetterling*, *Einsamer Wanderer*, *Vöglein* und *An den Frühling*, nebst zweier inniger Liebeserklärungen, an die Gattin in *Erotik* und an Norwegen in *In der Heimat*.

Opus 47 erschien 1888 und wurde wahrscheinlich 1886-88 geschrieben, abgesehen von Nr. 6, die um 1884 entworfen wurde, im Januar 1885 einzeln in Kristiania (dem

damaligen Oslo) gedruckt. Besonders in melodischer Hinsicht ist dieses Heft ein Rückschritt gegenüber Opus 43. Die größte Vitalität ist in den beiden norwegisch geprägten Stücken zu finden, *Halling* und *Springdans*. In den übrigen ist die melodische Phantasie der harmonischen untergeordnet. Dies gilt (trotz des Titels) für die *Melodie*, sowie für die *Elegie*, ganz besonders aber für die Stücke *Albumblatt* und *Melancholie*. Ein größeres Gleichgewicht weist hingegen das *Valse-Improptu* auf, davon abgesehen, dass es den harmonisch spannendsten Abschnitt des Heftes enthält.

Disc 2

Opus 54, 1891 gedruckt, 1889-91 komponiert, stellt den Höhepunkt der Griegschen *Lyrischen Stücke* dar. Das Heft enthält vollendet Poetisches in *Hirtenknabe*, *Notturmo* und dem Mittelteil des *Scherzo*, sowie zwei seiner charaktervollsten Kompositionen im nationalen Stil, *Gangar* und *Zug der Zwerge*, außerdem *Glockengeläute*, sein kühnstes Experiment als Harmoniker, eine höchst originelle Dissonanzklang-Studie, um fortlaufende Quintenreihen aufgebaut.

Opus 57 wurde vermutlich während der Jahre 1890-93 geschrieben, die meisten Stücke in Menton im Frühling 1893, und erschien im Herbst 1893. Melodisch gesehen sind die meisten dieser Stücke unter den weniger markanten Klavierkompositionen Griegs einzureihen. Dies trifft bei *Gade* zu (vermutlich nach dem Tode des dänischen Komponisten Niels W. Gade 1890 geschrieben), ferner bei *Illusion*, *Geheimnis* und *Sie tanzt*. Interessanter sind jene Stücke, wo Grieg ein norwegisches Gepräge angestrebt hat, *Entschwundene Tage* und *Heimweh*.

Im Opus 62, 1895 erschienen und wahrscheinlich im selben Jahre komponiert, ist die melodische Eingebung Griegs wieder wesentlich stärker spürbar, sowohl in den international geprägten Stücken, *Sylphe* (mit Walzercharakter), *Französische Serenade* und *Traumgesicht*, wie in jenen nationalen Geprägtes, *Dank*, *Bächlein* und *Heimwärts*. Besonders die letztgenannten fallen im Hefte auf.

Disc 3

Opus 65 wurde 1897 gedruckt, wahrscheinlich ein Jahr früher geschrieben. Hier findet man eine der berechtigterweise beliebtesten Kompositionen Griegs, *Hochzeitstag auf Trolldhaugen*, nebst drei anderen Stücken von melodischer und harmonischer Signifikanz im ausgeprägt norwegischen Stil, *Aus jungen Tagen*, *Lied des Bauern* und *Im Balladenton*. Darüber hinaus enthält das Heft zwei weitere kleine Stücke mit den Titeln *Salon* und *Schwermut*.

Opus 68, wahrscheinlich 1897-99 komponiert, erschien 1899. Am wenigsten bedeutungsvoll sind die salonhaften *Valse mélancolique* und *Zu deinen Füßen*, das letztere Stück immerhin aber mit einer gewissen harmonischen Raffinesse. Melodisch interessant sind die harmonisch allerdings sehr einfachen *Matrosenlied* und *Großmutter's Menuett*. Die bedeutenden Stücke des Heftes sind das melodisch und harmonisch interessante *An der Wiege* und das eigentümliche, stimmungsvolle *Abend im Hochgebirge*, wo der Klang Norwegens wieder deutlich zum Vorschein kommt.

Man rechnet damit, dass das Opus 71, 1901 gedruckt, im Frühsommer desselben Jahres auf Trolldhaugen geschrieben wurde. Dieses Heft, von einer gleichmäßigen, vollwertigen Qualität, bildet einen würdigen Abschluss der *Lyrischen Stücke* Griegs. In *Sommerabend* und *Waldesstille* werden prächtige naturpoetische Bilder gezeichnet, während *Kobold* und *Halling* zu den charakteristischen norwegischen Eingebungen Griegs gehören. Als Rahmen des Heftes dienen drei feinfühligke, nostalgische Stimmungsbilder, *Es war einmal*, *Vorüber* und *Nachklänge*. Im letzten Stück formt er das allererste seiner *Lyrischen Stücke*, *Arietta* aus Op. 12, zu einem graziösen Walzer um, wodurch jener Kreis geschlossen wird, der zu seiner Jugendzeit zurückführt.

Disc 4

Die *Vier Stücke für Klavier* Op. 1 sind die kompositorische „Reifeprüfung“ Griegs, in seinem letzten Jahr am Leipziger Konservatorium geschrieben. Das Werk erschien 1867 bei Peters, seinem verehrten Lehrer E.F. Wenzel gewidmet, jenem Pädagogen, den er am Konservatorium am meisten schätzte. Anlässlich seiner pianistischen Reifeprüfung spielte Grieg am 12. April 1862 im Gewandhaus-Saal drei der Stücke unter dem Titel

Drei Phantasiestücke. In der autobiographischen Skizze *Mein erster Erfolg* (1903) schreibt er darüber: „Ich spielte einige Klavierstücke eigener Komposition; es waren höchst unvollkommene Machwerke, und ich erröte heute, dass sie im Druck erschienen sind und als Opus 1 figurieren; aber Tatsache ist es, dass ich einen immensen Erfolg hatte und wiederholt gerufen wurde ... Das Publikum bestand aus intimen Freunden und Verwandten, Professoren und Studenten. Unter solchen Umständen war es für den blondhaarigen Jüngling aus dem Norden das leichteste Ding der Welt, einen Treffer zu machen.“

Diese Äußerung Griegs ist typisch für die spätere, unbegründete Abwertung seiner Studienzeit in Deutschland. Er hätte sich keineswegs wegen dieser Stücke schämen müssen. Sie weisen einen jungen Komponisten auf, der gut auf dem Weg zur Beherrschung seines Handwerks ist. Die lange Reihe kleinerer Klavierkompositionen, die er bereits in Leipzig geschrieben hatte, gab ihm dazu die Grundlage. Formal und klaviermäßig gesehen sind die Stücke mit sicherer Hand und nicht ohne Phantasie aufgebaut. Der Stil wurzelt in der deutschen Romantik, aber gewisse Züge eines persönlichen Ausdruckswillens sind zu finden, nicht so sehr auf dem melodischen Gebiet wie auf dem harmonischen. Im Melodischen brauchte sein Talent eine längere Reifezeit bis zur vollen Entfaltung. Das dritte Stück (*Mazurka*) im Salonstil ist zweifelsohne am wenigsten überzeugend. In den drei übrigen – besonders Nr. 2 und 4 – gibt es Abschnitte, die deutlich seine Begabung bestätigen, und die von seinem früh entwickelten Interesse für harmonische Kühnheiten zeugen. Diese sind vorläufig noch im Experimentierstadium, sind aber doch sehr viel versprechend.

Die *Poetischen Tonbilder* Op. 3 wurden 1863 in Kopenhagen geschrieben und im darauf folgenden Jahr dort gedruckt. Das Werk ist Benjamin Feddersen (1823-1902) gewidmet. Dieser Literat und Musikpädagoge war einer der engsten dänischen Freunde des Komponisten, von großer Bedeutung während der Kopenhagener Zeit. Nach seinen Leipziger Studienjahren war Grieg jetzt, unter dem Einfluss skandinavischer Musik, auf der Suche nach einem persönlichen Stil. In jener frühen Reifezeit bezeichneten die Klavierstücke einen Schritt auf dem Weg zur Lösung von den Vorbildern. Die „Sturm und Drang“-Experimente weichen zurückhaltenderen Ausdrucksmitteln und einem schlichteren Stil,

während gleichzeitig die Einflüsse der Volksmusik merkbar werden. Dazu erwacht allmählich die melodische Begabung Griegs.

Allgemein gesehen weist Opus 3 – trotz einiger Schwächen – mehrere positive Züge auf, durch die es verdienen würde, mehr als bisher beachtet zu werden. Die kleinen Stücke bieten einen gut geschriebenen, idiomatischen Klaviersatz, für Laien und für den Unterricht gut geeignet, und sie sind eine ansprechende Bereicherung des romantischen Repertoires anspruchsloser Charakterstücke. Der formale Aufbau ist sicher und fantasievoll. In vier der Stücke bringt Grieg neue, frische Züge volksmusikalischer Inspiration (Nr. 1, 3, 5 und 6), wenn auch die Eingebungen nicht gleichmäßig fließen. Prägnante Motive sind zu finden, sowie originelle Akkordverbindungen, z.T. modaler Art. Dies ist besonders im fünften Stück merkbar (*Allegro moderato*), wo Abschnitte mit leeren Quinten und scharfen Dissonanzen auf den späteren Grieg deuten. Am wenigsten originell sind das zweite und das vierte Stück, mit einer leicht süßlichen Chromatik, vom Salonstil nicht weit entfernt.

Angesichts dessen, was er inzwischen komponiert hatte, betrachtete Grieg 1868 das Opus 3 wenig gnadenvoll. Seinem dänischen Freunde Nils Ravnkilde schrieb er: „Es ist irgendetwas unmodernes Getue, das nach allen möglichen Sachen riecht ... Sie werden mich verstehen: das Prinzip ist, selbst zu sein, nicht selbstherrlich, wovon Ibsen spricht.“ In einem Brief an seinen amerikanischen Biografen Henry Finck im Jahre 1900 erwähnt er aber, dass in diesem Frühwerk „ein nationaler Zug viele Abschnitte hebt“.

Die *Humoresken* Op. 6 sind das Durchbruchswerk der Kunst Griegs. Auf einmal gilt er als Erneuerer der skandinavischen Musik, mit einem bahnbrechenden Klavierwerk: sprühende Einfälle eigenartiger Frische mit tiefen Wurzeln im Tongefühl des Volkes. Das Werk wurde Rikard Nordraak gewidmet und erschien in Kopenhagen im Dezember 1865. Es entstand in einer Zeit der Inspiration im Frühling desselben Jahres in Dänemark, als er auch die *Klaviersonate* Op. 7 und die *erste Violinsonate* Op. 8 schrieb. Von den Gedanken Ole Bulls und Nordraaks über eine nationale Tonkunst angefeuert komponierte er, wie er es später zum Ausdruck brachte, „mit teuflischer Eingebung“ – er „hasste gnadenlos das Bestehende“ und träumte sich „in eine norwegisch-norwegisch-norwegische Zukunft hinein.“

In seinen früheren Werken, besonders im Op. 3, zeigte Grieg Tendenzen zur Lösung von den Vorbildern. Jetzt hegte er aber den bewussten Wunsch, neue Wege zu bahnen. Es ist also nicht verwunderlich, dass diese „Zukunftsmusik“ in konservativen Kreisen Anstoß erregte. Grieg erzählte, dass, als er Niels W. Gade die *Humoresken* zeigte, dieser das Manuskript verblüfft durchblätterte, dann „anfang, ein wenig zu grunzen, dann immer stärker, bis es herausplatzte: ‚Sagen Sie mir, Grieg, soll dies norwegisch sein?‘ und ich bescheiden antwortete: ‚Das soll es, Herr Professor‘.“

Es sind norwegische Volkstänze, die von Grieg sowohl melodisch, rhythmisch wie harmonisch stilisiert werden: Springtanz in Nr. 1 und 4, Halling in Nr. 3. Die Natürlichkeit des Vorganges zeigt, dass Grieg bereits zu diesem Zeitpunkt die Volksmusik seiner Heimat eingehend gekannt haben muss. Es handelt sich aber nicht um Kopien – der Stoff entstammt ganz ihm selbst. Im zweiten Stück, ein Menuett eigenartigen Charakters, knüpft das Anfangsmotiv an zwei Volkslieder an, *Alle Männer hatten Füße* und *Das Schwein*.

Die Motivik der Stücke, mit kleinen „Knospen“, denen stets neue Triebe entspringen, entstammt direkt der Volksmusik. Die Melodik ist im Wesentlichen diatonisch, mit variierenden Skalen modaler Art. Der Rhythmus der *Humoresken* ist lebhaft markant, oft mit Ostinatogepräge. Besonders dreist und radikal für die damalige Zeit ist die Harmonik, stark von der Volksmusik geprägt: Effekte von Modalität, Orgelpunkten, Pedaltönen und krassen Dissonanzen. Der Klaviersatz ist nicht virtuos, verlangt aber weitgehend eine präzise Artikulation des knappen Notenbildes, was an den „entromantisierten“ Klavierstil einer späteren Zeit erinnert. Die *Humoresken* nehmen verdienterweise einen Platz unter den wertvollsten Klavierwerken des Komponisten ein und weisen auf eine weit spätere Entwicklung der nationalen Musik hin.

Die *Klaviersonate e-moll*, Opus 7, wurde in Rungsted, Dänemark, im Juni 1865 komponiert und erschien in Leipzig 1866. Sie ist das mittlere dreier Werke, die Grieg in jenem Sommer schuf, und die seinen Durchbruch als markante Komponistenpersönlichkeit festigten: die *Humoresken* Op. 6, die *Klaviersonate* und die *Violinsonate Nr. 1 F-Dur* Op. 8. In einem Interview in einer englischen Zeitschrift 1894 erzählt Grieg: „Ob meine Inspiration von der zauberhaften Umgebung oder der stärkenden Luft herkam, soll ungesagt bleiben. Aber immerhin komponierte ich in elf Tagen meine *Klavier-*

sonate, bald darauf auch meine *erste Violinsonate*. Ich brachte sie beide zu Gade. Er sah sie mit Wohlgefallen durch, nickte, klopfte mir die Schulter und sagte: „Es ist wirklich ganz gut. Jetzt werden wir sie besser unter die Lupe nehmen.““

Man kann gewisse melodische und rhythmische Verwandtschaften zwischen Griegs *Klaviersonate* und jener Gades in derselben Tonart, Op. 28 (1840), finden, besonders in den ersten Sätzen. Die Sonate ist Gade gewidmet. Auch von der *Sonatine für Klavier* (1863) des bedeutenden dänischen Komponisten J.P.E. Hartmann (1805-1900) sind Einflüsse zu spüren. Bemerkenswert ist, dass Hartmann in seinem Klavierstück *Der Traum der Wikingerfrau* (1864) dem dritten Satz des Griegschen Werkes ein deutliches Modell gestellt hat, u.a. bezüglich der Melodik und des Tonartsablaufes. Trotzdem erstrebt Grieg eine Lösung von seinen dänischen Vorbildern, durch eine durchwegs größere Prägnanz des thematischen Stoffes der Sonate und durch eine reichere, eigenartigere Harmonik. Besonders im letzten Satz des Werkes gibt es Abschnitte, wo der melodische Ablauf dem harmonischen untergeordnet ist, wie in einer Reihe der Kompositionen Griegs vor 1865. Allerdings beweist er in den drei ersten Sätzen, genau wie er es in den *Humoresken* getan hatte, seine volle Reife als Melodiker. Während die *Humoresken* von Stilelementen der norwegischen Volksmusik gefüllt sind, sind diese in der Sonate, wenn auch vorhanden, weniger offenbar.

In der Harmonik baut Grieg auf jener kontrollierten Kühnheit auf, die er in seinen früheren Werken erreicht hatte, wo chromatische Akkordverbindungen innerhalb eines Rahmens der Funktionalität zuweilen mit Modalität verbunden werden, eine Wesenszug, den er allmählich weiter entwickeln wurde, und der ein Charakteristikum seines Stiles werden sollte. Formal, im Grossen wie in den Details, weist Grieg sein unzweifelhaftes Talent auf. Dies gilt sowohl bei den einfacheren, liedartigen Mittelsätzen wie bei der Sonatenform des ersten Satzes. Der Aufbau der Sätze ist sehr gekonnt und lehnt an klassische Traditionen an. In Übereinstimmung mit der damaligen Gedanken der formalen Einheit gibt es thematisch und motivisch Gemeinsames zwischen den vier Sätzen. Die Vorliebe der Romantiker für farbenreiche Kontraste ist besonders im zweiten Satz spürbar, aber auch hier erstrebt Grieg eine Einheit in der Vielfalt.

Am 6. April 1866 erfuhr Grieg während seines Aufenthaltes in Rom, dass Rikard

Nordraak am 20. März in Berlin gestorben war. In seinem Tagebuch schrieb er: „Der traurigste Schlag, den ich bekommen konnte – Nordraak ist tot, mein einziger Freund ... Wie finster ist es um mich geworden ... Ich suche meine Zuflucht in den Tönen, sie haben mich in Augenblicken der Trauer nie verlassen!“ Am gleichen Tage komponierte er seinen *Trauermarsch zum Andenken an Rikard Nordraak*, wo er in inniger Weise seine Gefühle zum Ausdruck brachte. Im Herbst wurde das Klavierstück in etwas abgeänderter Form in Kopenhagen gedruckt, und im folgenden Jahr schrieb er ein wirkungsvolles Arrangement für großes Blasorchester. 1870 spielte er Liszt den Marsch vor – dieser soll an dem Stück Gefallen gefunden haben. Nach dem Wunsche Griegs wurde das Werk bei seiner eigenen Beerdigung gespielt, in einer Fassung für Symphoniorchester von Johan Halvorsen.

Disc 5

25 norwegische Volksweisen und Tänze, Op. 17, wurden im Sommer 1869 in Bergen komponiert und erschienen in einem Bergener Verlag im folgenden Jahr. Sie sind das erste bedeutende Werk Griegs auf einem Gebiet, in welchem er Hervorragendes leisten sollte: Bearbeitungen der Volksmusik seines Heimatlandes. Zwei bedeutende Vorgänger, der Organist und Volksliedaufzeichner L.M. Lindeman (1812-87) und H. Kjerulf (1815-68) waren in Norwegen auf diesem Gebiet Pioniere gewesen. Ihre Methode – den volksmusikalischen Stoff kunstmusikalisch zu verwerten und ihn durch relativ einfache Klavierbearbeitungen einem größeren Publikum zugänglich zu machen – wird hier von Grieg weitergeführt, von seinen Voraussetzungen als genialer Harmoniker ausgehend, zur vollen Meisterschaft bereits Mitte der 60er Jahre herangereift.

Sämtliche Bearbeitungen des Op. 17 verwenden als Melodiequelle den zweiten Band (1856-63) der Aufzeichnungen Lindemans in seinem Hauptwerk *Ältere und neuere norwegische Gebirgsmelodien*. In drei der Stücke (Nr. 2, 13 und 19) ist das melodische Material unverändert geblieben. In den übrigen hat Grieg Veränderungen verschiedener Art vorgenommen, allerdings sehr behutsam. Es gibt nur wenige melodische und rhythmische Änderungen. Ansonsten hat Grieg die Vorlagen um Wiederholungen (teilweise mit geänderter Harmonik) oder durch die Hinzufügung von Vorspiel, Zwischenspiel

und/oder Nachspiel erweitert. Der Akkordwahl Lindemans gegenüber verhält sich Grieg natürlicherweise ganz frei. Die Harmonisierungen und klaviertechnischen Lösungen Lindemans wirken – wenn auch manchmal künstlerisch wertvoll – oft ziemlich primitiv, mitunter auch etwas experimentierend. Die Bearbeitungen Griegs hingegen sind stark vom Gleichgewicht zwischen Raffinement und Schlichtheit geprägt, sowohl formal, rhythmisch, harmonisch wie auch klaviertechnisch.

Bloß eine der Melodien (Nr. 5, *Tanz aus Jølster*) ist unter den interessanten Volksmusikbearbeitungen Kjerulfs zu finden, aber auch hier würde bei einem Vergleich die Bearbeitung Griegs gewinnen. Die Bearbeitungen Kjerulfs sind durchwegs durchdacht und harmonisch reicher als jene Lindemans, und seine zwei Sammlungen (1861 und 1867) haben zweifelsohne für den Stil Griegs im Opus 17 große Bedeutung gehabt. Die große Mehrheit der Griegschen Bearbeitungen baut auf melodisch hochwertigen Volksliedern. Als Kontrast gibt es auch lebhaft Tänze für Streichinstrumente, wie die charakteristischen Stücke *Springdans* im 3/4-Takt und *Halling* im 2/4-Takt. Die Griegschen Bearbeitungen sind in ihrer Textur dem unterschiedlichen Charakter der Melodien angepasst. Harmonisch sind sie farbenreich, und es gibt Abschnitte, die bereits auf diesem relativ frühen Stadium eine Besonderheit des Komponisten aufweisen, die organische Verschmelzung funktioneller, häufig chromatischer Akkordfügungen mit Modalität. Höhepunkte des Werkes sind Nr. 5, *Tanz aus Jølster*, ein markanter, eigenartiger, archaischer Tanz aus Indre Nordfjord, und Nr. 12, *Solfager und der Würmerkönig*, mit einer wertvollen, tonal vagen Melodie, die zweifellos ihre Wurzeln in norwegischer Musik des Mittelalters hat.

Aus dem Volksleben, Op. 19, wurde in Bergen 1871 geschrieben und im folgenden Jahr in Kopenhagen herausgegeben. Die Stücke, mit dem Untertitel „Humoresken für Klavier“, sind dem dänischen Komponisten J.P.E. Hartmann gewidmet. Während *Norwegischer Brautzug im Vorüberziehen* aus guten Gründen eine der viel geschätzten Klavierkompositionen Griegs geworden ist, verdienen es durch ihre Frische der Tonsprache zweifelsohne auch die beiden übrigen, beachtet zu werden. In allen drei Stücken werden Volksmusikelemente auf natürliche Weise stilisiert. Springtanzzrhythmen prägen *Auf den Bergen*. Der Melodienstoff des Eröffnungsteiles (a-moll) knüpft an ein Volks-

lied der grossen Sammlung Lindemans an (Nr. 408 des 2. Bandes, 1861 gedruckt), aber mit erheblichen rhythmischen Abweichungen. Griegs Melodie wurde 1881 von Édouard Lalo in der *Rapsodie norvégienne* verwendet, was Grieg in einem Brief aus Paris 1903 als Diebstahl bezeichnete. Glückliche Eintracht melodischer und harmonischer Inspiration prägen den *Norwegischen Brautzug*, mit genialer Einfühlung in das Nationale geschrieben. Die Idee zu *Aus dem Karneval* bekam Grieg laut eigener Aussage in der römischen Karnevalszeit: rhapsodische Augenblicksbilder anmutiger Melodik, wo Südländisch und Norwegisch zusammenkommen. Am Schluss wird der *Norwegische Brautzug* kurz zitiert, worauf eine Coda folgt, in der der Springtanz (3/4-Takt, Moll) aus *Auf den Bergen* sich in einen Halling (2/2-Takt, A-Lydisch) verwandelt hat. Zuletzt folgt nach einer leeren Quinte etwas, das Grieg selbst folgendermaßen bezeichnet: „Der fliegende Ritt, bei dem der Karnevalszustand in völlige Wildheit entartet ist.“

In den *Vier Albumblättern*, Op. 28, hat Grieg einfachere, teilweise salongeprägte romantische Klavierstücke zusammengestellt, die 1878 in Oslo erschienen. Zum Teil spielen die Stücke seine Entwicklung während einer Zeit von 15 Jahren, wobei das Persönliche, in den beiden ersten Stücken kaum angedeutet, im dritten eher zu spüren ist und im vierten ganz zum Vorschein kommt, ein Stück, das über den anderen weit emporragt. Melodische Blässe prägt die ersten beiden Stücke, die auch harmonisch nicht mehr als gelegentliche Andeutungen einer gewissen Phantasie aufweisen. Während der walzerhafte Anfangsteil von Nr. 3 eher von fröhlicher Routine als von gediegener Inspiration geprägt wird, bringt der Mittelteil einen Abschnitt von stärkerer Eigenart: Modalität in Melodik und Harmonik, sowie Volkstanzrhythmen. Das vierte *Albumblatt*, in Hardanger komponiert, ist allerdings den gelungensten Klavierstücken Griegs im stilisiert nationalen Ton gleichzusetzen. Sein persönliches Gepräge ist sowohl im elegisch volksliedartigen Stil des ersten Teiles (cis-moll) zu finden, wie in der Zwischenpartie (Des-Dur), wo synkopierte Volksliedmotive gleichsam in der Ferne erscheinen. Selbst erzählt Grieg in einem Brief, er hätte die Inspiration zu diesem Teil bekommen, als er Spielleute in einem Boot vom Fjord her hörte.

Improvisata über zwei norwegische Volksweisen, Op. 29, wurden 1878 in Hardanger vollendet und erschienen im selben Jahr in Oslo. Der Melodiestoff ist teilweise aus dem

ersten Band (1853) des großen Sammelwerkes Lindemans geholt, von Grieg aber teilweise recht frei behandelt. Beispielsweise wird nach einer fünfaktigen Einleitung der erste Teil des Volksliedes *Guten og jenta på fjøshellen* als Cantus firmus einer Zwischensstimme eingeführt. Der zweite Abschnitt des Stücks (*Allegro*) beginnt mit dem restlichen Teil der Melodie, wo Grieg anfangs die Taktart von 3/4 auf 6/8 ändert und dabei die Betonungen völlig verschiebt. Zum Schluss wird der erste Teil in der Oberstimme *fortissimo* wiederholt, mit neuer Harmonik. Die ursprüngliche Form dieses Liedes ist aber im letzten der *Sechs Norwegischen Gebirgsmelodien* zu finden, wodurch ein Vergleich möglich ist. In Nr. 2 besteht die Melodie der ersten und letzten Teile aus dem hübschen alten Volkslied *Es war einmal ein König* aus dem Valdres. Der Mittelabschnitt (*Presto leggiero*, Springtanz-Rhythmus), wurde nicht bei Lindeman geholt, sondern ist Griegs eigene Komposition.

Diese beiden Stücke weisen einen weitaus schwierigeren Klaviersatz auf als die relativ einfachen Op. 17 und *Sechs Norwegische Gebirgsmelodien*. Dagegen zeigen sie keine wesentlichen neuen Seiten der Entwicklung Griegs, sondern sind lediglich als gute Beiträge zur norwegischen Nationalromantik zu bezeichnen.

Disc 6

Die *Ballade*, Op. 24, hielt Grieg für sein bestes Werk, „mit dem Blute meines Herzens in Tagen von Trauer und Verzweiflung geschrieben“. Das Werk entstand in Bergen im Herbst und Winter 1875-76 unter dem Eindruck des Todes seiner Eltern im September und Oktober. Selbst spielte Grieg das Werk niemals öffentlich, aber sein Freund, der Komponist Iver Holter, hat erzählt, dass Grieg es ihm 1876 vorspielte: „Der Eindruck war unvergesslich. Die Interpretation kam aus Griegs ganzer Seele, und als er zu Ende gespielt hatte, war er nicht nur körperlich so angestrengt, dass er schweißüberströmte war, sondern er war gleichzeitig seelisch so mitgenommen, so erschüttert, dass er lange kein Wort herausbrachte.“

Die *Ballade* besteht aus 14 Variationen über die Volksweise *Der nordländische Bauernstand* (Text: Kristine Aas), die Lindeman nach A. Perlesteinsbakken (Sør-Aurdal) aufzeichnete und 1858 drucken ließ. Die schlichte g-moll-Melodie ist von eigenartiger

Schönheit, die von Grieg kongenial harmonisiert wird, und die ihm das ganze Werk hindurch ständig inspiriert. In einem Brief aus Leipzig 1898 schreibt Grieg anlässlich der Interpretation Eugen d'Alberts: „Er hatte praktisch alle Voraussetzungen: sowohl die Feingefühligkeit wie den großen Stil, die mächtige Steigerung bis zur Raserei. Und dann hättest Du die lange Fermate auf dem tiefen Es hören müssen. Ich glaube, er hielt sie eine halbe Minute aus! Die Wirkung war aber enorm. Und dann beendete er das alte, traurige Lied so langsam, still und schlicht, dass ich selbst ganz hingerissen war.“

Nebst einer Reihe größerer und kleinerer Originalwerke für Klavier richtete Grieg viele eigene Kompositionen verschiedener Gattungen für zwei- oder vierhändiges Klavier ein. Sie waren nicht als Konzertmusik gedacht, sondern dienten einem rein praktischen Zweck. Sie sollten Klavierspielern und anderen Interessierten die Gelegenheit bereiten, die Werke in zugänglicher Form kennen zu lernen. Auf diese Weise gelangten die Kompositionen in allgemeinen Besitz.

Unter den Bearbeitungen stehen die beiden *Peer Gynt-Suiten*, Op. 46 und Op. 55, sowie die Auszüge aus der *Sigurd Jorsalfar*-Musik, Op. 56, an zentraler Stelle. Hier zeigt Grieg sein ganzes Geschick als Bearbeiter. Da er sowohl als Komponist wie auch als Pianist große Erfahrung besaß, richtete er die Stücke auf ideale Weise für Laienmusiker ein. Der Klaviersatz ist niemals virtuos, und obwohl einige der Stücke relativ schwierig sind, sind viele von ihnen einer mäßigen Klaviertechnik angepasst.

Auf die Anregung Henrik Ibsens unternahm Grieg 1874 den spannenden und interessanten Versuch, anlässlich der ersten Inszenierung von *Peer Gynt* eine Bühnenmusik zu schreiben. Er machte sich mit gemischten Gefühlen an die Arbeit, den selbst wenn er das Drama dichterisch hoch schätzte, empfand er es als unmusikalischster aller Stoffe. Grieg brauchte ein ganzes Jahr, um die Partitur zu vollenden. Am 24. Februar 1876 fand die Uraufführung von *Peer Gynt* im Kristiania (Oslo) Theater statt. Das Ereignis wurde für den Dichter, sowie für den Komponisten, ein unerwartet großer Erfolg.

Bereits 1876 gab Grieg ein paar Klaviereinrichtungen von Auszügen aus *Peer Gynt*. Elf Jahre später wollte er seine Schauspielmusik im Konzertsaal weiter verbreiten. Er revidierte deshalb die Orchestration von vier der Stücke und gab sie 1888 als *Peer Gynt-Suite Nr. 1*, Op. 46, heraus, ein Werk, das sofort mit Erfolg gekrönt wurde und einen

Siegeszug um die Welt antrat. Im selben Jahre wurde auch die Klavierfassung der Suite gedruckt, was noch mehr zu ihrer Verbreitung beitrug.

Morgenstimmung ist eine der anmutigsten Melodien Griegs, eine Naturimpression, die Zeit und Raum verlassen hat. Im Drama leitet sie den 4. Akt ein, wo sie einen Sonnenaufgang an der Küste Afrikas darstellen soll, aber sie könnte in ihrer Pentatonik genauso gut einen norwegischen Sonnenaufgang schildern. Die schlichte Musik, die Grieg zu jener Szene schrieb, wo Peer am Sterbebett seiner Mutter sitzt, *Åses Tod*, zeichnet auf selten ergreifende Weise den Ernst des Todes. Ibsen lässt hier Peer auf typische Weise von der Wirklichkeit flüchten, während Grieg bewusst die Musik in scharfen Kontrast setzt, dadurch eine neue Dimension ins Drama bringend. In *Anitras Tanz* zeigt das verführerische Beduinenmädchen seine Sensualität in einem kleinen Walzer, der vielleicht in der Oase etwas anachronistisch wirken mag, trotzdem aber orientalisches angehaucht ist. Das grazile Eröffnungsthema scheint unschuldig, allmählich enthüllt aber eine komplizierte Chromatik Anitras zauberhaften Charakter. Zu den Tönen von *In der Halle des Bergkönigs* macht Peer – mit ihm auch Grieg – den Schritt in das unerforschte Reich der Trolle, ein Reich, das das Kühnste der dichterischen und musikalischen Phantasie hervorrief. Ein ostinates, viertaktiges Motiv, tief im Bass beginnend, bricht allmählich in einer einzigen Riesensteigerung hervor. Bekanntlich wurde die Idee später von anderen Komponisten verwendet, darunter Ravel, Honegger und Sæverud.

Nach dem großen Erfolg der Suite begann Grieg eine zweite Suite, in der der *Arabishe Tanz* und *Solveigs Lied* die zugkräftigsten Nummern sein sollten. Er war mit dem Werk 1890-92 beschäftigt, und sowohl die Orchesterpartitur wie die Klavierausgabe erschienen 1893. *Der Brautraub (Ingrids Klage)* ist das Vorspiel des zweiten Aktes. Hier werden scharfe Kontraste zwischen dem Gewalttäter Peer und der verzweifelten Ingrid gezeichnet, der Braut, die er während der Hochzeit entführt hatte, und die er jetzt ihrem schweren Schicksal überließ. In der Szene mit dem *Arabischen Tanz* tritt Peer als Prophet auf, von Anitra und den Sklavinnen unterhalten. Der Tanz ist eine typisch romantische Nachbildung, mit exotischem Kolorit, wo eines der Stilmittel der Gebrauch seltener Tonleitern ist. *Peer Gynts Heimkehr*, mit dem Untertitel *Stürmischer Abend auf dem Meer*, ist das Vorspiel des letzten, fünften Aktes, wo Peer als Greis in die Heimat

zurückkehrt. Mit grellen Mitteln werden heulender Wind und peitschendes Meer geschildert; die Nähe von Wagners *Fliegendem Holländer* ist spürbar. *Solveigs Lied* ist ein Höhepunkt der Musik Griegs. Hier schuf er eine Melodie von beinahe unvergleichlicher Innigkeit, eine Verkörperung der edelsten Eigenschaften der Volksmusik.

Griegs Bühnenmusik zu Bjørnstjerne Bjørnsons Schauspiel *Sigurd Jorsalfar* besteht aus drei Orchesterstücken und zwei Gesängen für Soli, Männerchor und Orchester. Das Werk entstand im Laufe weniger Monate des Winters 1872. Nach der Uraufführung am 10. April im Kristiania Theater kam dem Werk im Laufe des Frühlings ein beachtlicher Erfolg zuteil, und es blieb mehrere Jahre lang im Repertoire des Theaters. Grieg gab 1874 einen Klavierauszug mit der Opuszahl 22 heraus. Achtzehn Jahre später revidierte er die Musik und orchestrierte sie neu. Die drei Orchesterstücke wurden 1893 als Op. 56 gedruckt, gleichzeitig erschien die Klavierausgabe.

Vorspiel (In der Königshalle) ist die Einleitung des 2. Aktes. Dieser Marsch wurde ursprünglich „Gavotte“ genannt und war für Geige und Klavier geschrieben. Grieg fand, dass das Stück gut zu *Sigurd Jorsalfar* paßte. Das heldenhafte erste Thema (A-Dur) symbolisiert den kühnen Sigurd, den einen der rivalisierenden Königsbrüder, während der zarte Zwischenteil (a-moll) den vorsichtigeren, zu Hause bleibenden Eystein schildert. *Borghilds Traum* baut auf einem unbestimmt strömenden Eröffnungsthema, das später umgeformt wird: es schildert zunächst den Alptraum und das Erwachen der Heldin, im Schlussteil Schmerz und Trauer. Der musikalische Stoff ist wenig prägnant, und das Stück dürfte im ursprünglichen Rahmen am Besten zur Wirkung kommen. Der *Huldigungsmarsch* krönt die Versöhnung zwischen den beiden Königen im letzten Akt. Im Gegensatz zur Urfassung aus 1872 hat Grieg hier eine pompöse Eröffnungsfanfare und einen langen Trierteil hinzugefügt. Dank seiner fesselnden Melodik ist der Marsch eines der beliebtesten Orchesterstücke Griegs geworden. Die Wirkung der Klavierfassung ist aber ebenfalls prachtvoll.

Disc 7

Aus Holbergs Zeit (Holberg-Suite), Op. 40, ist eines der international beliebtesten größeren Werke Griegs, wohl wegen der außerordentlich wirkungsvollen Bearbeitung für Streichorchester, die 1885 erschienen ist, ein Jahr nachdem er die Originalfassung für Klavier

geschrieben hatte. Diese spielte er selbst bei der Uraufführung in Bergen anlässlich der 200-Jahre-Feier der Geburt Holbergs im Dezember 1884. Als Klavierwerk zeigt es neue Seiten der kompositorischen Spannweite Griegs. Kraft der Frische der Tonsprache wurde es einen hervortretenden Platz im Repertoire der Konzertpianisten verdienen.

In diesem Werk werden, mit der stilisierten französischen Tanzsuite des 18. Jahrhunderts (Couperin, Rameau, Bach) als Ausgangspunkt, einige der charakteristischen Musikformen der Epoche Holbergs nachgeschaffen, in romantischer Gestalt und mit Grieg'schen Stilzügen. Vom ersten bis zum letzten Takt wird das Werk von der höchsten Inspiration getragen, klassische Ausgewogenheit und Logik prägen die Form. Eine echt musikalische Spielfreudigkeit prägt sowohl das Perpetuum-Mobile-hafte *Präludium* wie auch die graziöse *Gavotte* und das fesselnde *Rigaudon*, mit dem Trio in der Mollvariantentonart. In der *Sarabande* und in der äußerst expressiven *Air* erklingen tiefere Saiten. Der letztgenannte Satz steht mit seiner eindringlichen Melodik und Harmonik an der zentralsten Stelle dieser Suite, die als Ganzes eines der gelungensten Beispiele der musikalischen Pastische überhaupt darstellt.

Die beiden schönen Lieder *Herzwunden* und *Letzter Frühling* aus dem Vinje-Zyklus, Op. 33, (1880), richtete Grieg im folgenden Jahr unter dem Titel *Zwei elegische Melodien*, Op. 34, für Streichorchester ein. Dieses Werk wurde sehr beliebt, und im Jahre 1887 erschien eine Klavierfassung. Im Mittelteil von *Herzwunden* wurde die Melodie als Cantus firmus in eine Mittelstimme verlegt. In *Letzter Frühling* unternahm Grieg einige kleine Änderungen des ursprünglichen Liedes.

Die Originalfassung der *Walzer-Capricen*, Op. 37, war ein Werk für vierhändiges Klavier, 1883 komponiert und erschienen. Die Bearbeitung für Soloklavier entstand etwas später und erschien 1887. Diese beiden Walzer gehören zu den am wenigsten bekannten Kompositionen Griegs. In seiner Heimat sind sie nicht besonders geschätzt worden, da man meint, sie seien gut geschrieben, zeigen aber zu wenig der Persönlichkeit des Komponisten, besonders in der Melodik. Mehrere ausländische Wissenschaftler sind aber anderer Meinung und finden, sie seien unverdienterweise vernachlässigt worden. Kathleen Dale schreibt in *Grieg; a Symposium* (1948), dass die Walzer „warm ausdrucksvolle Stücke sind, voller ungewöhnlicher harmonischer Verbindungen“.

Olav Trygvason, Griegs Oper nach dem historischen Drama *Bjørnstjerne Bjørnsons*, wurde 1873 begonnen, aber nie vollendet. 1888-89 revidierte der Komponist die Skizzen und gab die Partitur im folgenden Jahr heraus. Die Klavierbearbeitungen *Gebet* und *Tempeltanz* wurden 1893 gedruckt. Selbst bezeichnete Grieg das Werk als eine „seltsame, rauhe Sache, eigentlich wagnerisch“, aber für die Ohren unserer Zeit sind die Wagner-Nachklänge wenig spürbar. Das *Gebet*, dem Ende der ersten Szene entnommen, ist die Klavierfassung eines Chorabschnittes, wo die Mitglieder eines heidnischen Hofes ihre Götter um Hilfe im Kampf gegen „den bösen Olav“, den Verkünder des neuen Glaubens, des Christentums, bitten. Der *Tempeltanz* ist ein Abschnitt der Schluss-Szene des Opernfragmentes. Orchester und Chor begleiten abwechselnd den Tanz um das Opferfeuer mit antreibender Musik. Nach einer lyrischen Chorpartie gipfelt die Szene in einem wilden Schwerttanz.

Zwei nordische Weisen, Op. 63, ursprünglich für Streicher geschrieben, wurden 1895 komponiert, und sowohl die Originalfassung wie die Klavierbearbeitung erschienen im folgenden Jahr in Leipzig. *Im Volkston* baut auf einer einfachen, schlichten Melodie, die der norwegisch-schwedische Gesandte in Paris, Fredrik Due, an Grieg geschickt hatte, nachdem sie sich 1894 in der französischen Hauptstadt kennen gelernt hatten. Due hatte eine primitive, 16-taktige Fassung für Violine und Klavier gemacht, und Grieg baute die Komposition auf 109 Takte aus. *Kuhreigen und Bauerntanz* sind Bearbeitungen zweier Volksmelodien aus der Sammlung Lindemans, die Grieg bereits 1869 in *25 norwegische Volksweisen und Tänze*, Op. 17, für Klavier gesetzt hatte, als Nr. 22 bzw. 18. Die neuen Fassungen sind um wenige Takte erweitert, die Harmonisierung etwas verändert. Die Melodien sind aus dem Valdres. Den *Kuhreigen* schrieb Lindeman 1848 nach Ingri Garthus (1796-1873) nieder, den *Bauerntanz*, einen Hochzeitstanz, nach Andris Vang (1795-1877). Die letzte Melodie wurde übrigens von Stravinsky in seinen *Four Norwegian Moods* verwendet.

Disc 8

19 norwegische Volksweisen Op. 66 (1896) sind in ihrem Reichtum an faszinierenden Akkordverbindungen eines der bedeutendsten Werke der letzten Schaffensperiode Griegs. In diesen reich nuancierten Einrichtungen kurzer Volkslieder fasst der Komponist in be-

sonderem Grade das zusammen, was er selbst seine „Träumereien im Reiche der Harmonien“ nannte. Ausgangspunkt dieses Stiles ist die Spätromantik. Das Material trägt aber Griegs eigentümliche, sehr avanciert chromatische Tracht, mit starken Einschlägen von Modalität. Er steht auf der Schwelle zu Ausdrucksmitteln des 20. Jahrhunderts, sowohl zur raffiniert impressionistischen Klangwelt Debussys wie zum krassen „Barbarismus“ der Bartókschen Volksmusikbearbeitungen.

In Griegs früheren Bearbeitungen der Volksmelodien seiner Heimat hatte er hauptsächlich Material aus den Sammlungen Lindemans benützt. Opus 66 baut auf 18 Volksweisen, die in den 1890er Jahren von Griegs bestem Freund, dem Juristen und Laienkomponisten aus Bergen, Frants Beyer (1858-1918) niedergeschrieben wurden. Das letzte Lied, *Gjendines Wiegenlied*, wurde vermutlich von Grieg selbst aufgezeichnet, als er es 1891 von der neunzehnjährigen Gjendine Slålien in einer Jotunheimer Alm gesungen hörte. Gjendine wurde 100 Jahre alt und sang das Lied auch im hohen Alter, u.a. als Gast der Festspiele in Bergen. Es wird angenommen, dass sie auch die Quelle mehrerer anderer Lieder war, darunter Nr. 1, 11, 13 und 16.

Im Sommer 1896 überbrachte Beyer Grieg seine Aufzeichnungen, und dieser fing sofort an, sie während eines Aufenthaltes auf seiner Berghütte in der Hardangervidda zu harmonisieren – die Arbeit wurde im Troidhaugen einen Monat später beendet. In mehreren (deutschsprachigen) Briefen drückte der Komponist seine Begeisterung über die Qualität der Melodien aus: „Es sind ganz wunderbare darunter ... Unglaublich, welche Schätze wir besitzen ... Tiefste Melancholie, nur hin und wieder von einem Lichtstrahl unterbrochen ... Es ist, als ob die tiefsten Harmonien in ihnen verborgen wären, in dem Wunsche, einmal ans Tageslicht zu dringen.“ An anderer Stelle sagt er über seine dreiste Akkordik: „Allerdings habe ich haarreisende harmonische Kombinationen zu Papier gebracht. Zu meiner Entschuldigung sei aber gesagt, dass sie nicht am Klavier entstanden sind, sondern im Gehirn. Wenn man den Vörings-foss (einen berühmten Wasserfall) unter sich hat, fühlt man sich unabhängiger und wagt mehr als unten im Tal.“

Die Stücke sind nicht virtuos angelegt, stellen aber hohe Anforderungen an die Technik, besonders auch an die Musikalität des Interpreten. Die Melodien werden in anspruchsloser Form vorgestellt – wenn der Stoff wiederholt wird, ist die Harmonik

meistens variiert. In drei der Bearbeitungen (Nr. 2, 14 und 18) wird ein kontrapunktischer Satz verwendet, mit der Melodie als Cantus firmus in den Innenstimmen. Damit die kunstvolle innere Polyphonie der selbständigen Linienführung der Mittelstimmen und des Basses zur Entfaltung kommt, ist eine feinfühligste Artikulation notwendig.

Die Höhepunkte des Opus 66 sind Nr. 14 *Im Olatal, im Olasee*, und Nr. 18, *Gedankenvoll ich wandere*. Ersteres ist ein Lied, das eine trauernde Mutter von ihrem kleinen Sohne singt, der verschollen ist. Im Volksglauben konnte das Kind dadurch von Unterirdischen gerettet werden, dass man die Kirchenglocken läuten ließ. Grieg gibt dieses Geläut durch erlesene, impressionistische Akkorde wieder. *Gedankenvoll ich wandere* ist eine schöne Melodie aus Turtagrö im Jotunheimen, einen Umgestaltung eines banalen dänischen Liebesliedes. In seinen immer mannigfaltigeren Harmonisierungen des Liedes bringt Grieg die ganze Sammlung zum dynamischen Höhepunkt. Danach klingt das Werk sanft in *Gjendines Wiegenlied* aus.

Griegs *Klavierstücken nach eigenen Liedern*, Op. 41 (1885) und 52 (1891) entsprechen völlig dem romantischen Drang, Hausmusik zu schaffen. Es geschah häufig, dass Komponisten melodiose Vokalkompositionen – entweder eigene oder solche anderer Komponisten – in Klavierstücke umwandeln, um sie auch den Laienpianisten zugänglich zu machen. Bereits 1875 hatte Grieg in den *Melodien Norwegens*, einer anonym erschienenen, 152 Arrangements umfassenden Sammlung, auf diesem Gebiet Betrachtliches geleistet. Hier findet man u.a. äußerst einfache Fassungen von neun seiner Lieder und Chorgesänge. In den Arrangements der Op. 41 und 52 ist der Klaviersatz weitaus raffinierter. Unter diesen Stücken, die ebenfalls als „Lieder ohne Worte“ bezeichnet werden könnten, findet man sowohl sehr beliebte wie auch weniger bekannte Lieder, in den Jahren 1864-74 komponiert.

Das Opus 41 umfasst drei der Perlen der Liedkunst des Komponisten: *Ich liebe dich* (Op. 5 Nr. 3, Text von H. C. Andersen, 1865), das Wiegenlied aus Ibsens *Kongsemnene, Margaretes Wiegenlied* (Op. 15 Nr. 1, 1868), und das Bjørnson-Lied *Die Prinzessin* (o. O., 1871). Die übrigen sind das wenig bekannte, aber wertvolle *Wiegenlied* (Op. 9 Nr. 2, Text von A. Munch, 1866) und die weniger bedeutenden *Sie ist so weiß* (Op. 18 Nr. 2, Text von H. C. Andersen, 1869) und *An den Lenz* (Op. 21 Nr. 3, Bjørnson, 1872).

Das Opus 52 beinhaltet ebenfalls drei der schönsten und geschätztesten Liebeslieder Griegs, sowie drei weniger bekannte Lieder zu dänischen Texten. In der ersten Gruppe finden wir das Bjørnson-Lied *Erstes Begegnen* (Op. 21 Nr. 1, 1870), *Die alte Mutter* (Op. 33 Nr. 7, Text von Vinje, 1873) und *Solveigs Lied* (Op. 23 Nr. 18, aus Ibsens *Peer Gynt*, 1874). Die letzte Gruppe umfasst die beiden H.C. Andersen-Lieder *Liebe* (Op. 15 Nr. 2, 1864) und *Des Dichters Herz* (Op. 5 Nr. 2, 1865), sowie das tief empfundene Lied *Mutterschmerz* (Op. 15 Nr. 4, Text von Chr. Richardt, 1868).

Während Grieg melodisch und harmonisch lediglich geringfügige Veränderungen der Lieder vorgenommen hat, sind mehrere unter ihnen weiter ausgebaut worden – teilweise durch Hinzufügungen und Bereicherungen der Originalbegleitungen. *Ich liebe dich* und *Die alte Mutter* sind beispielsweise weitgehend umgestaltet worden, und das schlichte *Die Prinzessin* erscheint als neues, ziemlich virtuoses Stück, nur entfernt im ursprünglichen Lied verankert.

Disc 9

Mit seinen *Slåtter* oder *Norwegischen Bauertänzen*, Op. 72, schuf Grieg eines der faszinierendsten Klavierwerke der skandinavischen Musik. Diese siebzehn Bearbeitungen von Tänzen für die Hardingeige, die er im Herbst 1902 unternahm, zeigen, dass er während einer Periode schlechter Gesundheit nach wie vor seine harmonische Phantasie behalten hatte und sich sogar zu erneuern imstande war.

Die Vorgesichte des Werkes ist interessant. Im Frühling 1888 hatte Grieg von einem berühmten Spielmann in Tinn, Telemark, Knut Johannessen Dahle (1834-1921) einen Brief bekommen. Dieser schrieb, er hätte in seiner Jugend u.a. vom großen Genie der norwegischen Volksmusik, Torgeir Augundson, „Myllarguten“ genannt, *Slåtter* gelernt. Oft war er 60 Kilometer weit auf Skiern gegangen, um „jeden einzelnen Fingersatz“ zu lernen. Jetzt war es höchste Zeit, die alten Weisen aufzuzeichnen, und er fragte, ob Grieg dies tun könnte. Griegs Antwort war positiv, und er begab sich mit seinem Freunde Frants Beyer auf den Weg nach Tinn, „als unvorhergesehene Umstände uns zwangen, auf die Reise zu verzichten“, wie Grieg später erzählte.

Zwei Jahre später bekam er von Dahle drei neue Briefe, wo dieser erzählte, er würde

gerne nach Kristiania fahren, allerdings „wird, wie meistens, bei mir das Geld knapp sein“. Auch diesmal verblieb der Kontakt ergebnislos. Aber Dahle ließ nicht los. Nachdem er vier Jahre in Amerika verbracht hatte, schrieb er 1901 wieder an Grieg: „... wenn ich weg bin, sind die Weisen auch weg das, was man jetzt spielt, ist in jeder Hinsicht anders“.

Nun wurde endlich der Wunsch Dahles erfüllt. Grieg fragte Johan Halvorsen, ob er eventuell die Weisen aufzeichnen würde. Da dieser mehr als gewillt war, schickte Grieg Geld an Dahle, damit er im November in die Hauptstadt fahren konnte, und im Laufe weniger Wochen hatte Halvorsen die *Slätter* aufs Papier gebracht. Am 3. Dezember schickte er die Aufzeichnungen an Grieg nach Trolldhaugen, und dieser antwortete voller Entzücken: „Unbegreiflich, dass sich bei uns niemand der nationalen Musikforschung widmet, da wir in unserer Volksmusik derartig reiche Quellen haben für denjenigen, der Ohren zum Hören besitzt, Herz zum Fühlen und Verstand zum Aufzeichnen. Vorläufig wäre es für mich eine Sünde, die *Slätter* für Klavier zu setzen. Diese Sünde werde ich aber früher oder später begehen. Die Versuchung ist zu groß. Herzlichen Dank für Deine Arbeit, durch die Du mir eine große Freude bereitet hast – die Zukunft wird zeigen, dass Du dabei noch mehr geleistet hast.“

Wegen Konzertreisen ins Ausland konnte Grieg erst ein Dreivierteljahr später die Arbeit anfangen. Er sah sie als eine sehr anregende Herausforderung und war glücklich, weil es ihm gelang – unter Aufgebot seiner ganzen klanglichen Phantasie – das einzigartige Material auf einen reich variierten Klaviersatz zu übertragen. Es war ihm auch klar, dass die Musik wissenschaftlich interessant war, und als das Opus 72 1903 von Peters herausgegeben werden sollte, bestand er darauf, dass gleichzeitig, des Vergleiches wegen, die Aufzeichnungen Halvorsens gedruckt werden sollten. In einem Vorwort schilderte er außerdem die prinzipiellen Seiten seiner Bearbeitungen. Es heißt u.a.: „Meine Aufgabe bei der Übertragung für das Pianoforte war ein Versuch, durch eine, ich möchte sagen stilisierte Harmonik diese Volkstöne auf ein künstlerisches Niveau zu erheben. Es liegt in der Natur der Sache, dass das Klavier auf viele der kleinen Verzierungen, welche im Charakter der Bauernfiedel, sowie in der eigentümlichen Bogenführung zu suchen sind, verzichten musste. Dafür hat aber das Klavier den großen Vor-

teil, durch dynamische und rhythmische Mannigfaltigkeiten sowie durch neue Harmonisierung der Wiederholungen, eine zu große Einförmigkeit vermeiden zu können. Ich habe mich bestrebt klare, übersichtliche Linien aufzuziehen, überhaupt eine feste Form zu schaffen.“

Zunächst wagte es der Verlag lediglich, eine kleine Auflage zu drucken, aber da das Werk großes Interesse erregte, musste es im folgenden Jahr wieder gedruckt werden. Dabei wurden viele Verbesserungen berücksichtigt, die Grieg in der Zwischenzeit unternehmen hatte. Wenige norwegische Pianisten trauten sich zu Griegs Lebzeiten, das Werk zu spielen. Er freute sich aber sehr darüber, dass der junge australische Pianist Percy Grainger sofort dessen Größe erfasste. Er spielte es ganz im Geiste Griegs und brachte es in der ganzen Welt heraus. In Paris rief es unter den progressiven Musikern besondere Begeisterung hervor als ein Werk des „nouveau Grieg“. Einer derjenigen, die sich damals dafür interessierten, war Béla Bartók.

In der Sammlung findet man vier Haupttypen der Slåttermusik, durch Taktart und Rhythmik charakterisiert: *Brautmarsch* (4/4), *Springdans* (3/4), *Halling* (2/4) und *Gangar* (6/8). Wie häufig in seinen Volksmusikbearbeitungen, erlaubt sich Grieg auch hier kleine Freiheiten außerhalb der Originalaufzeichnungen. Wegen der Abwechslung versetzt er beispielsweise die Melodien oktavenweise nach oben oder unten. Manchmal fügt er Vorspiele, Zwischenspiele und Nachspiele hinzu. Hier und da baut er die *Slåtter* durch Weiterentwicklungen einzelner Motive aus. In den beiden Hallingern, *Halling aus dem Hügel* (Nr. 4) und *Røtnams-Knut* (Nr. 7), werden mit großer Wirkung langsame Kontrasteile in Moll eingesetzt, wo Material aus den Originalmelodien in verlängerten Notenwerten, mit chromatisch geprägten Akkorden, auftreten.

Die Monotonie wird dadurch vermieden, dass jedes einzelne Stück feinfühlig nuanciert ist, und dass jede Bearbeitung satzmäßig und harmonisch individuell behandelt wird. Durch einfallsreiches Ausnützen der pianistischen Mittel und seines Einfühlungsvermögens als Klangkünstler schafft es Grieg, die eigentümliche Klangwelt der Hardinggeige auf sein eigenes Instrument zu übertragen. Er imitiert die mitklingenden Untersaiten, die den Obertonreichtum des Instrumentes verstärken, durch die ausge dehnte Verwendung des Orgelpunktes, der liegenden Töne und nicht zuletzt des Kla-

vierpedals. Besonders schöne Färbungen erreicht er in einem der Höhepunkte der Sammlung, *Myllargutens Brautmarsch* (Nr. 8). Es wird erzählt, dass diese Weise entstand, als die Allerliebste des Myllarguten ihn verließ, um einen anderen zu heiraten. Es handelt sich hier nicht um einen lustigen Hochzeitsmarsch, sondern um einen wehmütigen Trauermarsch.

Während sich Grieg in diesem Stück dem verfeinerten Klangstil des Impressionismus nähert, wird eine andere Stilrichtung unseres Jahrhunderts, der Barbarismus, in mehreren der übrigen *Slåtter* vorausgegriffen. Hier wird das Klavier fast schlagzeugartig angewendet: die aufreizenden Rhythmen werden förmlich geschlagen“. Die harmonischen Mittel sind hart und krass. Anlässlich des häufig linearen Charakters der *Slåtter*-musik hat Grieg bewusst einen Stil benützt, wo Klangblöcke mit individuell geführten Gegenstimmen in scharfen Dissonanzen wie kleinen Sekunden, großen Septimen und Tritonus zusammenstoßen. Verschiedenartige Tonleitern verursachen Querstände, und manchmal scheint es, als ob zwei verschiedene Tonarten gleichzeitig verwendet werden. In dieser vielseitigen Kühnheit überschreiten die *Slåtter* weitaus die harmonischen Konventionen der Zeit, wodurch sie das am stärksten in die Zukunft weisende Werk Griegs werden.

Im Jahre 1901 beendete Grieg seine *Lyrischen Stücke* mit dem Opus 71, dem zehnten Heft dieser wertvollen Klaviermusikserie. Der Verlag Peters wünschte allerdings, weitere Klavierstücke zu erhalten, was Grieg dann 1905 versprach. In jenem Sommer vollendete er ein neues Heft, das im Herbst unter dem Titel *Stimmungen*, Op. 73, erschien. In zwei humorvollen Briefen schilderte er die Arbeit. An den Verlag schrieb er am 28. August: „Ich weiß es wohl: Ich bin ein ganz unzuverlässiger Mensch, welcher mehr verspricht, als er halten kann. Eine Entschuldigung gibt es gar nicht, wenn man so dumm ist... Wenn der Pegasus nicht laufen will, ist er noch ärger, wie ein römischer Asino: Je mehr man ihn schlägt und haut, je hartnäckiger rührt er sich nicht vom Fleck. Und da ich von Tierschutzverein Mitglied bin, war ich verpflichtet, das arme Tier einigermaßen zu schonen. Nun, der Asino ist am Ziel, und hat in seinem Koffer ein Heft Klavierstücke, welche Stimmungen getauft wurden. Es sind auch andere Taufnamen möglich, z.B. „Skizzen“, „Charakterstücke“ usw. Die erste Bezeichnung scheint mir doch die Beste.“

An einen dänischen Freund schreibt er am folgenden Tage, dass er nicht imstande sei, „Kräfte zu holen – ich fühle mich mindestens 100 Jahre alt! Trotzdem habe ich so lange am Zaume des Asino gezerrt und gezogen, dass er in Bewegung kommen muss. Ferner erzählt er, dass die Berge gezittert haben – eine Maus wurde geboren! Dabei ist meine Maus so klein, dass man sie nur mit Hilfe einer Brille sehen kann. Sie ist lediglich ein Heft Klavierstücke für den Rachen des Mammon. Dies soll nur ein Köder für Peters sein, damit er ohne Protest zwei Orchesterpartituren druckt. An dieser ‚Maus‘ habe ich allerdings zum ersten Mal erfahren, dass ich alt geworden bin. Da sind einige norwegische Stücke, ein paar Jahre alt, die ich gern mag, ansonst ist aber mein Herzensblut nicht geronnen.“ Das eigene Urteil Griegs ist zweifelsohne zutreffend, selbst wenn der Ausdruck „Maus“ für das Heft zu stark ist, Wenn es auch nicht das Niveau der meisten früheren Klavierwerke erreicht, enthält es einige charakteristische und prägnante Stücke, die sein Schwanengesang als Klavierkomponist geworden sind.

Am besten gelungen sind die beiden norwegisch geprägten Kompositionen, die er selbst hervorhebt, Nr. 4, *Volkston*, und Nr. 7, *Gebirgsweise*. Erstere ist eine Bockhornmelodie aus dem Valdres, mit der Aufzeichnung Lindemans aus dem Jahre 1848 (*Stutarlaat*) als Grundlage. Grieg hat hier einige melodische und rhythmische Änderungen vorgenommen, wobei er dem Volkston ein erlesenes harmonisches Gewand gegeben hat, mit seinen besten Werken durchaus vergleichbar. In der stark modal geprägten *Gebirgsweise* stilisiert er, wie schon so oft, die Volksmusik auf seine persönliche Art und schafft mit einfachen Mitteln ein Naturgemälde bedeutender Ausdruckskraft. Am wenigsten persönlich sind Nr. 2, *Scherzo-Improptu*, Nr. 5, *Studie*, sowie Nr. 6, *Ständchen der Studenten*, wohlklingende Pastischen, die allerdings rein routinemäßig geschrieben zu sein scheinen. Das Profil des Komponisten tritt in Nr. 1, *Resignation*, und Nr. 3, *Nächtlicher Ritt*, deutlicher hervor. Letzteres Stück besitzt melodisch und harmonisch ein griegsches Gepräge, wirkt aber trotz des Titels relativ still. *Resignation* wurde ursprünglich in das Erinnerungsalbum des niederländischen Komponisten Julius Röntgen unter dem Titel *Sehnsucht nach Julius* geschrieben. Mit diesem anspruchslosen, aber gefühlvollen Charakterstück sendet Grieg einen schönen Gruß an seinen besten ausländischen Freund.

1908 gab Julius Röntgen *Drei Klavierstücke* heraus. Sie waren nach Griegs Tod gefunden worden; der Komponist hatte sie nicht einer Herausgabe würdig befunden. Das Manuskript der ersten zwei Stücke ist am 14. August 1898 datiert, das letzte wurde vermutlich um dieselbe Zeit geschrieben. *Weisse Wolken* besteht aus einem etüdenartigen Perpetuum mobile, dessen Figurationen die Flucht der zerrissenen Wolken darstellen sollen. Griegscher ist die Grundidee vom *Gnomenzug* in ihren Halling-Rhythmen, deren Durchführung aber statisch wirkt. Der Schluss des Stückes ist aber überraschend kühn: ein Abschnitt impressionistischen Gepräges mit 21 parallelen, herab gleitenden Dreiklängen im Rahmen von e-Dorisch. *Im wirbelnden Tanz* bietet volksmusikalische Stilmittel, eher im Leerlauf, dazu mit einer wenig integrierten Chromatik. Der musikalische Inhalt der drei Kompositionen mag uneinheitlich, teils substanzlos erscheinen. Trotzdem sind die technisch herausfordernden Stücke effektvolle Beispiele späromantischer Klaviermusik.

Disc 10

Mit dem *Klavierkonzert a-moll* schuf der fünfundzwanzigjährige Grieg sein größtes Werk. Mehr als hundert Jahre lang ist das Konzert als eines der hervorragendsten der Romantik beliebt gewesen. Die Musik ist jugendlich frisch, kraftvoll und voll lyrischer Eingebung, sie ist von der reichen Melodik und der harmonischen Eigenart durchströmt, die Grieg dann prägen, wenn er besonders inspiriert war.

Im Juni 1868 verließ Grieg zusammen mit seiner Gattin und derer neugeborener Tochter Kristiania, um den Sommer in Dänemark zu verbringen. Nina und das Kind blieben bei den Schwiegereltern in Kopenhagen, selbst zog er mit einigen Freunden, darunter der norwegische Pianist Edmund Neupert, ins Dorf Søllerød. In einem Gartenhäuschen wurde dann das Konzert unter konstruktiver Kritik von Neupert, dem Grieg später das Werk widmete, konzipiert. In die norwegische Hauptstadt zurückgekehrt erzählte Grieg am 2. November in einem Brief: „Die Hitze war unerträglich, aber ich denke trotzdem mit Freude an jene Zeit zurück. Zwar fühlte ich mich wegen der Temperatur erledigt, aber gleichzeitig hatte ich das Gefühl, jetzt zupacken zu müssen: infolgedessen habe ich ein Konzert für Klavier und Orchester geschrieben, das, wie ich glaube, gute

Sachen enthält. Jetzt, in den Herbstabenden, wollte ich gerade den ersten Satz instrumentieren, aber – die Zeit!“

Die Kopenhagener Uraufführung war für Neujahr 1869 geplant, aber das Orchestrieren dauerte länger als berechnet. Erst am 3. April konnte Neupert erstmalig das Konzert einem großen und erwartungsvollen Publikum vorspielen – ohne die Gegenwart des Komponisten. Der Erfolg wurde großartig, ein Sieg, den Grieg nicht hatte erträumen können. Die Reihe internationaler Erfolge, die das Werk in den folgenden Jahren feiern konnte, wurde seine Brücke zum Weltruhm.

Zweifelsohne hatte Grieg das Schumannsche Konzert in der gleichen Tonart als Vorbild. Im Wesentlichen gelang es ihm aber, sich vom Vorbild zu lösen und ein ganz selbständiges Werk zu schaffen. Als stilistische Grundlage diente das Erbe der deutschen romantischen Tradition, aber Grieg fügte dem Konzert viele Züge seiner eigenen Persönlichkeit bei, nicht zuletzt eine Reihe folkloristischer Einschläge norwegischen Gepräges.

Bereits in den ersten Takten wird in Klavierkaskaden das Erkennungssignal herausgeschleudert, das „Griegsche Motiv“: von der Oktave hinunter zur Septime und Quinte. Die Klarinette bringt die punktierten Rhythmen des Hauptthemas. Nach einer schnellen Überleitung mit dem Charakter eines Hallings folgt das melodisch üppige Seitenthema in C-Dur. Der knappe, konzentrierte Durchführungsteil fängt mit Motiven aus der Eröffnungsfanfare des Klaviers an, jetzt vom Orchestertutti in C-Dur gespielt, worauf das Hauptthema in verschiedenen Tonarten melodisch bearbeitet wird. In der verkürzten, sonst aber wenig veränderten Reprise fällt die äußerst brillante, musikalisch hochwertige Klavierkadenz auf, die im Pianissimo endet. Die hochgespannte Koda kehrt schließlich zur Eröffnungsfanfare zurück.

Im Mittelsatz (Des-Dur) schafft Grieg seine eigene „Nachtmusik“, kein südländisches Nocturne, sondern schillernde Stimmungsbilder aus der hellen, nordischen Mittsommernacht. In einem äußerst schlichten formalen Rahmen (ABA') werden poetische Klangbilder verdichteter Schönheit hervorgezaubert, in kurzen Dialogen, anfangs zwischen verschiedenen Orchesterinstrumenten, im B-Teil mit dem Klavier, das erst hier eingesetzt wird. Im A'-Teil übernimmt das Klavier das thematische Material des ersten

Teiles, zunächst in kräftigen Nuancen, worauf es zum Schluß in einem Wechselspiel mit dem Solohorn Des-Phrygisch ausstirbt.

Der Stil des Schluss-Satzes ist mit Recht als typisch national hervorgehoben worden. Das markante, antreibende Hauptthema, vom Solisten nach einigen Einleitungstakten eingesetzt, weist Halling-Rhythmen auf, sowie Klangzüge der Hardingegeige, mit Orgelpunkteffekten, leeren Quinten und scharfen Dissonanzen. Das Seitenthema (C-Dur) weist neue, tänzerische Züge auf, greift aber bald auf motivisches Material des Hauptthemas zurück. Ansonsten ist der Satz wie ein Sonatenrondo aufgebaut. Statt das thematische Material in einem eigenen Durchführungsteil zu behandeln, führt Grieg einen lyrischen Kontrastabschnitt in F-Dur ein, mit einer ruhig singenden Melodie, die als abgeschlossenes Ganzes abgerundet wird. Es folgt eine Wiederholung des Vorangegangenen, wobei der Kontrastabschnitt durch neue Tonarten bis zu einer abschließenden Klavierkadenz weiter ausgebaut wird. Die Koda beginnt überraschend mit dem Halling-Thema, jetzt zu einem Springar (im Dreiertakt) umwandelt, wobei der Klavierpart immer heikler wird. Als Höhepunkt des Satzes wird das Thema des Kontrastabschnittes (in A-Dur) als Apotheose, in einem grandiosen Tutti, gebracht. Zwei mixolydische Kadenzen (mit dem Leitton g statt gis im Dominantakkord) krönen zum Schluss das Werk. Wegen dieser sonderbaren Wendung rief Liszt, als er 1870 erstmalig das Konzert durchspielte, voller Verückung aus: „G, g, nicht gis! Famos! Das ist ja so echt schwedisch!“

Die *Norwegischen Tänze* Op. 35 schrieb Grieg 1881 während seines Sommeraufenthaltes in Lofthus, Hardanger. Eine seiner Lieblingsbeschäftigungen war, vierhändig zu spielen, was er häufig mit seiner Gattin zusammen tat. Dies kam in hohem Ausmaße den Tänzen zugute, die den Interpreten auf außerordentliche Weise zurechtgelegt sind. Seine Absicht war zweifach. Teils wollte er Musik für den Unterricht schaffen: „Du kannst es für bessere Schüler verwenden“, schrieb er einem dänischen Freunde, als das Werk im November bei Peters in Leipzig gedruckt worden war. Außerdem wünschte er, Volksmusik auf eine andere Art als früher zu bringen.

Das melodische Material entnahm er der großen Volksmusiksammlung Lindemans (Nr. 302, 102, 8 und 50). Er hat die Aufzeichnungen teilweise frei behandelt, und die kurzen Melodien werden Gegenstand einer selbständigen Behandlung, wo das Material

in größeren Formen ausgebaut und variiert wird. In sämtliche Tänze sind folglich kontrastierende Zwischenpartien eingesetzt worden. In Nr. 1, mit dem bekannten *Sinklar-Marsch* aus Vågå (d-moll) als Ausgangspunkt, wird der Schlussteil des Marsches in einen Mittelteil in D-Dur, mit doppelten Notenwerten, umgewandelt. Die übrigen Tänze sind durchwegs Hallinger. Melodisch besonders wertvoll ist der charmevolle, grazile Tanz Nr. 2 aus Åmot im Østerdalen (A-Dur). Als Kontrastteil dienen hier die letzten vier Takte des Originals, nach fis-moll transponiert und in ein frenetisches, funkelndes kleines *Allegro* verwandelt. Bei Nr. 3 (G-Dur) ist das Tanzthema bei Grieg doppelt schnell geworden, im Mittelteil liegt das Thema in g-moll, in doppelten Notenwerten vor. Nr. 4 (D-Dur), das am meisten durchgearbeitete Stück, wird durch eine d-moll-Einleitung von Griegs eigener Hand eröffnet. Diese stellt auch das Material für den fast symphonisch aufgebauten Mittelabschnitt.

Ein anderes Werk, das ursprünglich für Streicher geschrieben wurde, ist *Zwei Melodien*, Op. 53 (1891 gedruckt). Dies sind Einrichtungen zweier kontrastierender Lieder. Das erste ist eine Bearbeitung des zwölften und letzten Liedes aus Griegs Zyklus nach Gedichten A. O. Vinjes, Op. 33 (1880). Dort hieß es *Mein Ziel*, wird aber im Op. 53 *Norwegisch* genannt. Dieser neue Titel deckt die norwegischen Stiltzüge der Komposition: Modalität, scharfe Dissonanzen und *Halling-Rhythmen*, die den schnellen ersten und letzten Teil des Stückes (*Allegro risoluto*, G-Dur) charakterisieren. Im ruhigen Zwischenenteil kehrt die frische Anfangsphrase des Liedes in verlängerten Notenwerten zurück, als eine verführerische Melodie in Es-Dur. Die zweite der *Zwei Melodien* ist *Erstes Begegnen*. Dieses Kleinod lyrischer Eingebung ist eines der beliebtesten Liebeslieder Griegs (Text Bjørnstjerne Bjørnson), 1870 komponiert und als Op. 21 Nr. 1 erschienen. Grieg hatte übrigens bereits früher das Lied in einer etwas abweichenden Form für Klavier bearbeitet, in den *Klavierstücken nach eigenen Liedern*, Op. 52 Nr. 2.

Das Kompositionsjahr der *Sechs Norwegischen Gebirgsmelodien* ist ungewiss. Stilistisch gesehen könnten die Stücke bereits in den Jahren 1865-68 entstanden sein. Sie wurden erstmals 1875 in *Norges Melodier* gedruckt, einer Sammlung der 148 Klavierbearbeitungen, die Grieg in Kopenhagen anonym herausgeben ließ. Die Sammlung enthält u.a. 50 Arrangements norwegischer Volksmusik, deren Melodien hauptsächlich

aus den Sammlungen Lindemans geholt wurden. Bezüglich der *Sechs Norwegischen Gebirgsmelodien* hat Grieg behauptet, sie seien von ihm selbst arrangiert. In leicht revidierter Form erschienen sie nochmals separat 1886, und diese Fassung wurde bei der vorliegenden Aufnahme benützt.

© *Dag Schjelderup-Ebbe 1977-1980*

Disc 11

Klavierkonzert in a-moll (Originalversion)

Wenn man die enorme Popularität von Griegs *Klavierkonzert in a-moll* betrachtet, ist, abgesehen von Programmheftkommentaren, erstaunlich wenig über das Werk geschrieben worden. Die Partitur, deren Klänge wir fast das ganze 20. Jahrhundert hindurch gehört haben, ist nur eine von sieben Hauptfassungen (1868; 1872; 1882; 1890; 1894/95; 1917; 1919/20 [ed. Percy Grainger]). Da es ihm nicht gelang, ein zweites Konzert (in h-moll) zu vollenden, fuhr Grieg damit fort, an seinem frühen Meisterwerk herumzubausteln, und er brachte dem Verleger Änderungen bis zum 21. Juli 1907 (d.h. sechs Wochen vor seinem Tode). Die letzten beiden Fassungen geben Griegs reife Auffassung vom Stück wieder. Sein Ruhm baute aber auf den früheren Fassungen, die mit Erfolg von Pianisten aufgeführt wurden wie Edmund Neupert, Grieg, Harold Bauer, Ferruccio Busoni, Teresa Carreno, Edward Dannreuther, Arthur De Greef, Agathe Backer Grøndahl, Sir Charles Halle, Ignacy Jan Paderewski, Raoul Pugno, Alexander Siloti u.a., unter Dirigenten wie Rachmaninow oder Tschaikowskij. Neupert, dem das Werk gewidmet wurde, spielte die Uraufführung in Kopenhagen am 3. April 1869. Als er Grieg schriftlich vom großen Erfolg berichtete, bemerkte er: „das Publikum brach bereits bei der Kadenz des ersten Satzes in einen wahrhaftigen Sturm aus.“

Wie zu erwarten finden wir die erheblichsten Unterschiede zwischen dem Autograph (1868)/Erstausgabe (1872), und der uns bekannten Partitur. Die Klavierstimme blieb während der langen Geschichte des Werks bemerkenswert gleich. Dessen ungeachtet können an die hundert kleine Änderungen gefunden werden (hauptsächlich hinsichtlich der Vortragsbezeichnungen: Tempi, Dynamik und Artikulationsbezeichnungen), neben einigen merkbaren Veränderungen im Klaviersatz. Im Kontrast dazu wurde die Orchestration des Konzertes ständig revidiert. Mehr als 300 Unterschiede bezüglich Instrumen-

tation, Verdoppelungen, Vortragsbezeichnungen, Oktavlagen, Tönen und Harmonien können zwischen der Originalfassung und der üblicherweise gespielten registriert werden. Viele von ihnen sind genügend signifikant um den Klang oder die „Farbe“ einer Passage zu verändern.

In der Originalpartitur finden wir zwei Hörner statt vier, kein Piccolo, dafür aber eine Tuba neben den Posaunen. Anschließend werden repräsentative Unterschiede zwischen den beiden Fassungen angeführt. Für einen genaueren Vergleich, siehe den Kommentar des Herausgebers in der Grieg-Gesamtausgabe, Band 10 (Frankfurt; C.F. Peters, 1980), pp. 81-85.

Erster Satz: *Allegro molto moderato*

- 1 Der bekannte Paukenwirbel beginnt mit einem Streicherpizzicato und wird von Tuba und Hörnern unterstützt;
- 2 das Klavier beginnt mit seinem a-moll-Akkord in hoher Lage, aber ohne volles Orchester;
- 4 das a-moll-Arpeggio des Klaviers ist leicht modifiziert;
- 5-6 der E-Dur-Akkord im Klavier ist anders verteilt, die Bassoktave vorher ist ein E statt Gis;
- 43-45 nicht die Oboe sondern die Flöte gibt ein Echo der Melodie beim Übergang zum zweiten Thema; sie wird von der ersten Klarinette in der Unteroktav verdoppelt;
- 49-52 das lyrische zweite Thema wird nicht von den Celli sondern von einer Solotrompete eingeführt;
- 89-90 in der Durchführung wird das erste Thema von der ersten Klarinette gebracht, von der Flöte eine Oktav höher verdoppelt; dieselben Instrumente (nicht das Horn) bringen ein Echo (91-92) um eine Oktav tiefer;
- 141-144 die Instrumentation der Reprise ähnelt jener der Exposition; die Oboe gibt dem Klavier ein Echo (vgl. 43-45) wie in der bekannten Fassung, aber hier hat sie eine extra Triole mit Verzierungen (143) und wird vom ersten Fagott in der Unteroktav verdoppelt;
- 176 die Klavierfigur f-e-dis-h in der Kadenz (Presto) wird nur sechsmal wiederholt statt einundzwanzig;
- 203 die Kadenz endet mit einfachen Trillern beider Hände statt mit Tremoli;

Zweiter Satz: *Adagio*

- 21-25 der kurze Dialog zwischen Hörn und Cello, „eine der unvergesslichsten Stellen der ganzen Partitur“ (Gerald Abraham), fehlt, das Material erscheint in den ersten Violinen;
- 55-62 Flöte und Klarinette verdoppeln die Klaviermelodie in Oktaven;

- 79-80 die Streicher spielen eine Begleitung, während die ersten Violinen die Klaviermelodie eine Oktav tiefer verdoppeln;
 84 das abschließende Arpeggio des Klaviers in Des-Dur (*Lento*) fehlt;

Dritter Satz: *Allegro moderato molto e marcato*

- 1-4 das Streicherpizzicato fehlt, die Staccatoakkorde der Bläser sind um eine Oktav tiefer;
 59-64 die ersten Violinen verdoppeln das Klavier auf dem Taktschlag, nicht dazwischen;
 140-161 das bekannte Thema der Soloflöte wird verdoppelt, zunächst von der Klarinette, dann von der Oboe; die Streicherbegleitung ist um eine Oktav tiefer als in der späteren Fassung und nicht *sul ponticello*;
 410-418 Flöten und Oboen schweigen;
 418-421 die erste Trompete ist um eine Oktav höher; Triller in sämtlichen Streichern;
 422-430 die Tempobezeichnung ist *Maestoso*, nicht *Andante maestoso*; das Piccolo fehlt; die Apotheose des „Flöthemas“ (vgl. 140f.) erscheint bei Trompeten und Posaunen, nicht bei Trompeten, Holzbläsern und Celli;
 431-432 Triolenakkorde im Klavier, nicht nackte Oktaven;
 436 das „Flöthema“ erscheint letztlich bei den Hörnern (nicht Posaunen), Trompeten und Violinen.

© Dr. Allan B. Ho 1993

Werke ohne Opuszahl für Soloklavier

Abgesehen von fünf Stücken aus der Musik zu Ibsens weltberühmtem Drama *Peer Gynt*, Op. 23, und dem kleinen Klavierstück *Albumblatt* (EG 109) sind die verbleibenden Stücke der CD solche Werke, die Grieg nicht drucken und herausgeben ließ. So verfuhr er nicht nur mit Klaviermusik, sondern auch eine Reihe anderer Werke blieb unveröffentlicht. Zu erwähnen wäre seine *Symphonie in c-moll* (1863-64), auf deren Manuskript er schrieb: „Nie aufzuführen. E.G.“ Sie wurde aber 1984 gedruckt und herausgegeben, und heute wird sie in der ganzen Musikwelt gespielt. Eine Reihe Lieder wurden ebenfalls nie gedruckt, und im Zusammenhang mit der Grieg-Gesamtausgabe (C.F. Peters, Frankfurt) findet man ein Verzeichnis über nicht weniger als 83 Werke, die entweder nie vollendet oder nie herausgegeben wurden. Die Gründe dafür können verschieden sein, aber die Hauptursache dürfte darin liegen, dass Grieg häufig sehr selbst-

kritisch war; falls er sich bezüglich eines Werkes unsicher fühlte, verzichtete er darauf, es herausgeben zu lassen. Die vorliegende Aufnahme umfasst solche Kompositionen für Klavier solo – einige sind Arrangements, einige Originalwerke. Die frühesten unter ihnen stammen aus künstlerisch bedeutungsvollen Perioden seines Lebens.

Larvikspolka (EG 101) und *23 kleine Klavierstücke* (EG 104) stammen aus der Zeit gleich bevor Grieg zwecks Studien nach Leipzig reiste, bzw. aus dem ersten Studienjahr. Die *Larvikspolka* ist allem Anschein nach die früheste uns bekannte Komposition von Grieg – 1858 geschrieben. Grieg war damals 15 Jahre alt, und wir wissen, dass er jenen Sommer mit seinem Vater, Konsul Alexander Grieg, auf einer längeren Reise in die Provinz Östlandet verbrachte. In Larvik besuchten sie die so genannte „Tante Kühle“, Edvardine, die Schwester von Edwards Mutter Gesine Grieg. Es ist nicht bekannt ob die *Larvikspolka* etwas mit dieser Reise zu tun hat, aber ganz unwahrscheinlich ist es nicht. Wichtig ist aber, dass diese kleine Klavierkomposition zusammen mit den *23 kleinen Klavierstücken* etwas über die Tonsprache und die Tradition verrät, in welchen Grieg bei seiner Mutter erzogen worden war, die seine erste Klavierlehrerin war. Sie hatte in Deutschland eine musikalische Ausbildung bekommen. Carl Maria von Weber und Wolfgang Amadeus Mozart waren ihre Lieblingskomponisten, und auch Ludwig van Beethoven lag ihr am Herzen. In dieser klassisch-romantischen Sphäre bekam Grieg seine grundlegende musikalische Ausbildung: davon zeugen die *Larvikspolka* und die *23 Klavierstücke*. Vermutlich waren es außerdem Nr. 2, 5 und 6 aus den *23 kleinen Klavierstücken*, die der weltberühmte norwegische Violinist Ole Bull hörte, als ihm der 15 Jahre alte Edvard Grieg eigene Kompositionen vorspielte, im selben Sommer als er die *Larvikspolka* komponierte. Bei jener Gelegenheit gab Bull Edwards Eltern den Rat, ihn zwecks Studien ins Ausland zu schicken – sowohl die Kompositionen als auch Edwards Klavierspiel hatten ihm zu verstehen gegeben, dass ein außergewöhnliches Talent vor ihm stand. Kurze Zeit nach der Begegnung mit dem legendären Ole Bull wurde Edvard Grieg deswegen aus der Schule geholt und an das vielleicht hervorragendste Konservatorium der damaligen Zeit geschickt, das von Felix Mendelssohn Bartholdy in Griegs Geburtsjahr 1843 gegründete Leipziger Konservatorium. Dort wurde er ein fleißiger und wissbegieriger Student, besonders in Klavier und Komposition. Auf die Titelseite der

Neun Kinderstücke, die in Leipzig entstanden und Teil der *23 Klavierstücke* sind (Nr. 4, 7, 9, 10, 13, 16, 18, 19 und 21) setzte er „Opus 17“! 1859 fügte er einige andere Stücke hinzu unter dem Sammeltitle *23 kleine Klavierstücke*. Zweifelsohne wurden diese durch Griegs lebenslangen Lieblingskomponist angeregt – Robert Schumann. Er lernte dessen Musik in Leipzig richtig kennen – einer seiner dortigen Lehrer, Ernst Ferdinand Wenzel, war sogar ein enger Freund Schumanns gewesen.

Disc 12

Die *3 Klavierstücke* (EG 105) wurden während der Studienzeit komponiert – das im April 1860 datierte Originalmanuskript befindet sich in der öffentlichen Bibliothek Bergen. Hier ist die Beeinflussung durch Schumann noch deutlicher, aber Grieg fand die Musik nicht des Druckes würdig. Auf das Manuskript schrieb er später: „Darf nicht gedruckt werden. Nach meinem Tod zu vernichten.“ Diese drei Klavierstücke zeigen, dass die Leipziger Zeit fruchtbar gewesen war. Nach bloß zwei Jahren hatte er wesentliche Fortschritte in seinen Kompositionsstudien gemacht, nicht zuletzt hinsichtlich der musikalischen Form. Die Tonsprache ist hingegen nach wie vor spätromantisch deutsch, von Schumann inspiriert.

Im Frühling 1862 legte Grieg in Leipzig glänzende Abschlussprüfungen ab und zog nach seiner Geburtsstadt Bergen zurück. Dort blieb er das folgende Jahr, aber es wurde ihm bald klar, dass er zum Weiterstudieren fort musste – Kopenhagen und der große dänische Komponist Niels W. Gade zogen ihn an. Im Herbst 1863 fuhr Edvard Grieg nach Kopenhagen. Das äußerst virtuose Klavierstück *Agitato* (EG 106) mit deutlichen Zügen von Schumann und Chopin wurde vermutlich dort im Herbst 1864 komponiert. Zu jenem Zeitpunkte war es ihm aber klar geworden, dass die spätromantische, deutsch beeinflusste Tonsprache nicht jene war, die seinem Ausdrucksbedarf am besten passte. In Kopenhagen war er Rikard Nordraak begegnet und hatte wichtige Anregungen bekommen, sich einem national norwegischen Ton zuzuwenden. Im *Agitato* ist zwar davon nichts zu spüren, hingegen aber in den *Poetischen Tonbildern* Op. 3, 1863 komponiert, und den *Humoresken* Op. 6 (1865). Dies sind wichtige Jahre in Griegs Entwicklung auf dem Wege zu jener Tonsprache, die wir vor allem mit seiner Musik verknüpfen.

Die Sommerferien 1864 hatte Grieg in Bergen verbracht, wo er abermals Ole Bull traf, der wieder Beispiele seiner Musik zu hören bekam. Bull mochte das nicht, was er hörte, und sagte: „Wirf das Joch des Gade ab. Schreib Musik, die deinem eigenen Land Ehre bringt. Du musst ein starkes norwegisches Tongefühl entwickeln.“ Bereits ein Jahr früher hatte Grieg mit den *Poetischen Tonbildern* einen ersten Schritt auf diesem Weg gemacht. Diese Klavierstücke weisen eine gewisse norwegische Farbe auf, die in den *Humoresken* Op. 6 stark und klar zum Vorschein tritt. Somit nimmt das *Agitato* einen Platz zwischen zwei wichtigen Werken in Griegs Schaffen ein, als Zeugnis dessen, wie fest verankert in der spätromantischen Tradition er in Wirklichkeit war. Von dieser musste er sich wegarbeiten, um zu einer Tonsprache zu kommen, die er als seine eigene empfinden konnte.

Am Halfdan-Kjerulf-Denkmal ist die Klavierfassung von „2 Quartetten für Männerstimmen“, die Grieg im Zusammenhang mit der Enthüllung der Gedenkstätte seines Kollegen, des Komponisten Halfdan Kjerulf (1815-68) komponiert hatte. Grieg schrieb nicht viele solche Gelegenheitswerke, aber einige Male empfand er es als richtig und wichtig. Zwar hatten Grieg und Kjerulf nie ein persönliches Verhältnis zueinander – als Grieg 1866 nach Kristiania (Oslo) übersiedelt war, fühlte er sich sogar von Kjerulf entgegengearbeitet – aber trotzdem sah Grieg das Großartige in Kjerulfs Kunst. Im Frühling 1869 gab er mehrere höchst ertragreiche Konzerte zugunsten des Errichtens einer Gedenkstätte für den am 11. August des Vorjahres verstorbenen Kjerulf. Die Enthüllung fand aber erst am 23. September 1874 statt, und der Text zu den beiden Quartetten war von A. Munch. Es ist nicht bekannt, wann die Klaviereinrichtung entstand.

Erst 1910, drei Jahre nach Grieg Tod, wurde es allgemein bekannt, dass er die Arrangements der *Norges Melodier*, einer Sammlung von 154 einfachen Klavierarrangements norwegischer Musik, gemacht hatte. Hier finden wir Volkslieder, bekannte Lieder älterer und jüngerer Komponisten – darunter Ole Bull, Halfdan Kjerulf und Rikard Nordraak – mit weniger bekannten Sachen zusammen. Nr. 8, 14, 17, 38, 57, 71, 90, 95, 113 und 150 hören wir in dieser Aufnahme; es sind einfache Arrangements von eigenen Liedern Griegs. Sein ganzes Leben lang wollte Grieg, dass gute Musik so viele Menschen wie nur möglich erreichen sollte. Selbst wenn wir wissen, dass Grieg durch diese

Arbeit eine Auslandsreise finanzierte, herrscht kein Zweifel darüber, dass sie auch diesem seinem Wunsch entsprach. Er hatte den Auftrag 1874 vom Musikhändler Wagner in Kopenhagen bekommen und die Sammlung erschien 1875, auf Griegs eigenen Wunsch ohne dass er namentlich erwähnt wurde. Seinem dänischen Freund Gottfred Matthison-Hansen schrieb er in einem Brief am 7. März 1878, das Ganze habe „mit Kunst überhaupt nichts zu tun“. So wurde aber später nicht über die Sammlung geurteilt, sondern sie wurde erwähnt als „ein ehrliches Stück Handwerk, wegen dessen er sich nicht schämen musste.“

Ole Bull hatte gesagt, Grieg könnte berühmt werden, falls er die Spätromantik fallen ließ und sich dem Nationalen widmete. Berühmt wurde Grieg auch – wie vielleicht kein anderer Komponist seiner Zeit. Der Grund dazu wurde besonders vom *Klavierkonzert a-moll* Op.16 und den beiden Suiten Op.46 bzw. 55 aus der Bühnenmusik zu Ibsens weltberühmten Drama *Peer Gynt* gelegt. Hier hören wir fünf der Stücke aus dieser Musik. *Åses Tod* und *Anitras Tanz* sind Nr. 2 bzw. 3 in der *Peer-Gynt-Suite Nr. 1*; *Arabischer Tanz* und *Solveigs Lied* Nr. 2 bzw. 4 in der *Peer-Gynt-Suite Nr. 2*. Die vier erwähnten Stücke erschienen aber bereits 1876 in einer Klavierfassung, die sich von der vollständigen um einiges unterscheidet. Der größte Unterschied ist zwischen den beiden Fassungen von *Åses Tod*. Hier hören wir das Stück in a-moll, derselben Tonart wie bei der Uraufführung 1876. Der *Tanz der Bergkönigstochter* hätte eigentlich Teil der *Peer-Gynt-Suite Nr. 2* sein sollen und stand eine kurze Zeit sogar als letzter Satz der Suite in einer in wenigen Exemplaren gedruckten Fassung. Nachdem Grieg diese Fassung bei einem Konzert in der Londoner Albert Hall 1893 dirigiert hatte, entdeckte er aber, dass der *Tanz der Bergkönigstochter* kaum für den Konzertsaal geeignet war. Deswegen wurde eine neue Fassung der Suite, die jetzt bekannte, in Druck gegeben. Bevor er die erste Fassung eingezogen hatte, war aber auch die Klavierfassung erschienen. Daher gehört sie bei einer Aufnahme wie der vorliegenden dazu.

Über das *Albumblatt* (EG 109) wissen wir nicht viel. Es ist aber natürlich, das Stück an die *Vier Albumblätter* Op. 8 zu knüpfen. Diese entstanden während der Jahre 1864-78, und besonders das letzte ist ein charakteristisches Grieg-Stück, während die drei ersten eher den Charakter von Salonmusik haben. Das *Albumblatt* EG 109 ist hingegen eine mehr in sich gekehrte Klangstudie.

1895 bekam Grieg eine Klavierfassung vom *Einzugsmarsch der Bojaren* (EG 183) zugeschickt, von seinem guten Freund Kapellmeister Johan Halvorsen im selben Jahr für Orchester komponiert. Halvorsen, der ein glänzender Violinist war, bat einfach um Griegs Urteil über die Klavierfassung. Als hervorragender Pianist sah Grieg, dass sie besser zu machen sei, und er schrieb eine neue Fassung, die vorliegende.

© *Rune J Andersen 1993*

In ihrer Heimat Norwegen war **Eva Knardahl** eine Legende und nahm im dortigen Musikleben eine herausragende Stellung ein. Bereits mit zwölf Jahren debütierte sie als Pianistin zusammen mit dem Philharmonischen Orchester Oslo in einem Konzert, wo sie Johann Sebastian Bachs *F-moll-Konzert*, Joseph Haydns *D-Dur-Konzert* und Carl Maria von Webers *Konzertstück* spielte. Eva Knardahls Klaviertechnik umfasste ein breites Spektrum. Ihr Spiel war brillant, es war aber, wie es einmal ein Kritiker ausdrückte, „vor allem die Vitalität, welche aus ihrem Spiel strömt, die so faszinierend ist, eine optimistische Lebenskraft, ein unwiderstehlicher Wille zu Kontur und Ausdruck und eine konstante Gegenwärtigkeit“. Sie studierte bei Mary Barratt-Due und später bei Ivar Johansen. Mit zwanzig Jahren siedelte sie in die USA über und war dort fünfzehn Jahre lang Mitglied des Minnesota Orchesters. Bei ihrer Rückkehr nach Norwegen empfing sie das Publikum mit offenen Armen, und ihre erste nationale Tournee wurde sofort in Angriff genommen. Darauf folgten viele weitere, und man konnte sie bei zahlreichen Konzerten sowie im Rundfunk und Fernsehen sehen und hören. Bevor sie nach 1990 begann, ihre öffentlichen Auftritte zu reduzieren, unternahm sie noch einige internationale Tourneen in Mitteleuropa, in die USA, in die damalige Sowjetunion und nach China.

Das **Royal Philharmonic Orchestra** (RPO) wurde 1946 von Sir Thomas Beecham mit der Vision gegründet, mit Konzerten von Weltklasse die berühmtesten musikalischen Meisterwerke in Großbritannien bekannt zu machen. Seit seiner Gründung wurde das Orchester von den bedeutendsten Dirigenten der Welt geleitet, darunter Rudolf Kempe,

Antal Doráti, André Previn und Vladimir Ashkenazy. Das RPO unternimmt weiterhin viele Konzertreihen und Tourneen, seit 1996 unter künstlerischer Leitung von Daniele Gatti. In seiner Heimat London spielt das Orchester hauptsächlich ein der Royal Albert Hall und in der etwas intimeren Cadogan Hall. Auf internationale Tourneen spielte das RPO u.a. im Vatikan (mit einem Konzert für den verstorbenen Papst Johannes Paul II), im Tiananmen Platz für den chinesischen Präsidenten und anlässlich des zehnjährigen Jubiläums des Unabhängigkeitstages von Kasachstan.

Kjell Ingebretsen gab sein Dirigierdebüt 1969 an der Königlichen Oper in Stockholm, wo er bis 1996 arbeitete. 1971 debütierte er als Symphonieorchesterdirigent mit dem Philharmonischen Orchester Oslo und hat seitdem mit den führenden skandinavischen Orchestern zusammen gearbeitet. Kjell Ingebretsen hatte außerdem eine Professur für Dirigieren an der Königlichen Musikhochschule Stockholm inne, bevor er 1996 für neun Jahre Direktor der Oper in Göteborg wurde. Seit Januar 2006 hat er eine Professur für Oper an der Nationalen Akademie der Künste in Oslo. Kjell Ingebretsen ist Mitglied der Königlich-Schwedischen Musikalischen Akademie und bekam im Jahre 2005 die königliche Medaille „Litteris et Artibus“ verliehen.

Love Derwinger gab sein Solisten-Debüt im Alter von sechzehn Jahren mit Liszts *Zweitem Klavierkonzert*. Seither hat er Recitals in ganz Europa, den USA, Kanada, Japan, dem Mittleren Osten und in Südamerika gegeben. Als Solist hat er u.a. mit den bedeutenden Orchestern Skandinaviens, dem Symphonieorchester des Belgischen Rundfunks und der Amsterdam Sinfonietta konzertiert und mit Dirigenten wie Myung-Whun Chung, Jun'ichi Hirokami und Paavo Järvi zusammengearbeitet. Bei Festivals wie dem Oviedo Klavierfestival, dem Kilkenny Arts Festival, dem Montreal Festival of Lights und Yuri Temirkanovs Winterfestival in St. Petersburg ist er aufgetreten. Darüber hinaus widmet sich Love Derwinger ausgiebig der Kammermusik, der zeitgenössischen Musik und dem Lied. Als Pianist wie als Dirigent ist er Mitglied des Neue-Musik-Ensembles „MA“. Als Dirigent leitete er die erfolgreiche Aufführung von Morton Feldmans Oper *Neither* mit dem Norrköping Symphony Orchestra, eines der Highlights des inter-

nationalen Stockholm New Music Festival. Außerdem ist Derwinger ständiger Pianist der Sopranistin Barbara Hendricks. Er hat zahlreiche Aufnahmen bei BIS eingespielt, darunter das von der Kritik begeistert besprochene *Klavierkonzert* Max Regers.

Das **Symphonieorchester Norrköping** (SON) wurde 1912 gegründet und gilt u.a. wegen zahlreicher Weltaufführungen als eines der bedeutenden Orchester Skandinaviens. Unter seinen künstlerischen Leitern waren bisher Dirigenten wie Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Ole Kristian Ruud und Lü Jia (seit 1999) sowie regelmäßige Gastdirigenten wie Leif Segerstam und Daniel Harding. Weitere Gastdirigenten waren u.a. Andrew Litton, James Judd, Roy Goodman, Sixten Ehrling, Okku Kamu und Paavo Järvi. Das Symphonieorchester Norrköping spielt häufig im Stockholmer Konzerthaus, war mehrere Male Gast beim Linzer Bruckner-Festival und unternahm Tourneen nach Japan und China. Seit 1994 hat das Orchester seine Heimat in dem eigenen und maßgeschneiderten neu gebauten Konzerthaus in Norrköping.

Der japanische Dirigent **Jun'ichi Hirokami** begann seine Karriere im Alter von 26 Jahren, nachdem er den ersten internationalen Kondrashin Dirigierwettbewerb in Amsterdam gewonnen hatte. Zwischen 1988 und 1995 leitete er das Symphonieorchester Norrköping (Schweden) und arbeitet seit 1990 mit zahlreichen bedeutenden Orchestern Europas zusammen, darunter das Königliche Concertgebouw Orchester Amsterdam, das Philharmonische Orchester Oslo, das London Philharmonic Orchestra sowie das London Symphony Orchestra. Seine Karriere in den Vereinigten Staaten begann 1996 mit dem Cincinnati Symphony Orchestra, dem Los Angeles Philharmonic Orchestra und dem Dallas Symphony Orchestra. Im Jahre 2000 gab er ein sensationelles Debüt mit dem Philharmonia Orchestra in London. Zu Hirokamis regelmäßigen Engagements in Japan gehören Konzerte mit dem Japan Philharmonic Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra und dem Yomiuri Symphony Orchestra.



LOVE DERWINGER

Edvard Grieg : Musique pour piano

Le remarquable langage tonal au nationalisme marqué, si éloquent dans la diversité de ses multiples œuvres pour piano, plaça Edvard Grieg au premier rang des compositeurs de musique pour piano dans les pays du Nord. Il fut renommé de son vivant grâce à l'un des concertos romantiques les plus souvent joués, son *Concerto pour piano en la mineur* op. 16. Il occupa une place éminente comme compositeur grâce à ses nombreuses œuvres de moindre envergure pour le piano, œuvres qui devinrent très populaires auprès des pianistes amateurs partout dans le monde et qui répondaient à un immense besoin de musique pédagogique de haute qualité. De nos jours, l'importance de la contribution originale de Grieg dans le domaine de l'harmonie et les impulsions qu'il apporta à l'impressionnisme de Debussy et à l'emploi des éléments de musique folklorique chez Bartók ont été reconnues plus ouvertement qu'auparavant.

Lui-même un excellent pianiste exécutant souvent ses propres compositions en Norvège et à l'étranger, Grieg commença à composer des pièces pour piano dans le style romantique allemand lors de ses études au conservatoire de Leipzig (1858-61). Son intuition pour la mélodie se développa plus lentement que son sens harmonique. Un premier essai de libération des modèles peut être trouvé dans *Tableaux musicaux poétiques* op. 3 (Copenhague 1863) mais sa percée réelle comme grand mélodiste et harmoniste eut lieu dix ans plus tard avec *Humoresques* op. 6. Influencé par les idées fascinantes de son ami Rikard Nordraak (1842-66) au sujet d'une musique norvégienne indépendante, Grieg créa un nouveau style bâti sur l'intégration d'éléments de musique populaire. Il avança dans cette voie de façon plus calme et plus fortement rattachée à la tradition romantique dans le *Concerto pour piano en la mineur* (1868).

Les *25 Chansons et danses de folklore norvégien* op. 17 survinrent l'année suivante ; ce fut le début de ses arrangements magistraux pour le piano de la musique folklorique. *La Ballade en sol mineur* op. 24 (1875-76), une série de variations sur une chanson du folklore norvégien, est la plus importante composition pour piano solo de Grieg quant à ses dimensions extérieures et intérieures. Dix ans plus tard, il écrivit une nouvelle œuvre majeure pour piano dans un genre complètement différent, la *Suite Holberg* op. 40, des pastiches très personnels de danses du 18^e siècle. De 1867 à 1905, Grieg publia l'impor-

tante série d'œuvres mineures pour piano (les 66 *Pièces lyriques* en 10 volumes sont particulièrement bien connues) qui répandirent sa musique partout dans le monde musical grâce aux cascades mélodiques captivantes et à la richesse en couleurs des progressions harmoniques empruntées à la musique traditionnelle de son pays.

Le sommet de la musique pour piano de Grieg se situe dans sa période finale avec ses arrangements de musique du folklore norvégien, *19 Chansons de folklore norvégien* op. 66 (1896) et les *17 Danses paysannes norvégiennes* op. 72 (1902-03). Ici, Grieg donne intuitivement libre cours à sa compréhension inspirée et entièrement personnelle de l'harmonie dans laquelle la fusion du chromatisme avancé et de la modalité ainsi qu'un emploi libre de la dissonance sont des signes évidents d'innovation à l'intérieur de la musique contemporaine. Dans une lettre à son biographe américain H. T. Finck en 1900, Grieg jette de la lumière sur le sujet par le résumé suivant : « Le monde de l'harmonie a sans cesse été la sphère de mes rêves et le lien entre mon emploi personnel de l'harmonie et celui de la musique du folklore norvégien était un mystère pour moi. J'ai trouvé que l'obscur profondeur dans notre musique folklorique provient de possibilités harmoniques insoupçonnées. Dans mes arrangements de chansons folkloriques opus 66 et ailleurs, j'ai essayé d'exprimer mes idées au sujet des harmonies cachées dans notre musique traditionnelle. A cet égard, ce sont les liens chromatiques à l'intérieur de la structure harmonique qui m'ont particulièrement captivé. »

Les *Pièces lyriques* de Grieg, 66 compositions pour piano publiées en 10 volumes entre 1867-1910, donnent une vue d'ensemble sur son développement. Elles occupent une place centrale dans son œuvre et apportent une importante contribution à son réputation. Avec ces pièces (et d'autres dans ce genre), Grieg enrichit la musique pour piano de l'ère romantique en premier lieu dans des milliers de foyers, pour des élèves de piano et des amateurs. La technique de la plupart des pièces n'est pas tellement difficile, de sorte qu'elle peut être maîtrisée par ceux qui ont dépassé le stade de simples débutants. Certaines pièces, particulièrement dans les premiers livres, sont très faciles alors que quelques-unes, surtout dans les derniers livres, exigent une technique considérablement plus avancée.

La forme des pièces est généralement toute simple, quoiqu'elle se révèle néanmoins souvent complexe en détail. En principe, il s'agit d'une forme A-B-A' avec une section

centrale contrastante. Le motif initial dans chaque partie est varié continuellement de façon naturelle et logique.

Les pièces étaient en parfait accord avec le goût musical d'alors ; on trouvait en général les mélodies assez frappantes, les rythmes vivants et les harmonies très colorées et originales. Le nationalisme déterminé et la bouffée de musique populaire qui avaient le style de plusieurs compositeurs sonnaient, aux oreilles contemporaines sensibles aux nouvelles impressions, particulièrement séduisants, pittoresques et piquants. A ce propos, il est important de souligner que Grieg n'a pas emprunté de matériel mélodique directement de la musique folklorique pour ses *Pièces lyriques* même si plusieurs titres, comme *Chanson de folklore*, *Halling*, *Springdans* et d'autres pourraient donner cette impression. Le matériel mélodique de Grieg est le sien même, assimilé et stylisé avec beaucoup d'intuition – un élément vital dans son propre style.

Grâce à ces caractéristiques, plusieurs pièces sont restées populaires dans notre siècle. Les *Pièces lyriques* sont aujourd'hui sélectionnées de façon plus critique et une certaine inégalité a été constatée chez elles. Dans certaines compositions, l'inspiration mélodique semble moins prononcée que l'harmonique qui est généralement stable. Ceci se remarque notamment dans le genre plus international où l'élément stylistique particulièrement norvégien fait défaut. Dans la majorité des pièces cependant, Grieg a atteint le sommet de ses capacités de compositeur de musique pour piano et a marqué la musique de son sceau caractéristique. On considère ainsi les *Pièces lyriques* avec un intérêt particulier aujourd'hui à cause de leur importance dans le développement de Grieg comme harmoniste raffiné. On trouve plusieurs compositions d'une originalité et d'une audace remarquable avec *Sonnerie des cloches* op. 54 no 6 comme sommet de son approche d'un style impressionniste.

Disque 1

L'opus 12 apparut sous le titre de *Lyriske Smaastykker* à Copenhague en décembre 1867 quoique certains morceaux datent d'un an ou plus auparavant. Grieg réussit à travers ces pièces à maintenir un niveau élevé pour de la musique de circonstance. Le volume est caractérisé par les mélodies ravissantes et les harmonies simples conviennent bien au matériel très simple en partie influencé par la musique populaire. Mais on peut déjà voir

dans cet opus le développement du style personnel de Grieg. Ceci est particulièrement vrai des deux pièces au coloris nationaliste, *Chanson de folklore* et *Mélodie norvégienne* (avec sa stylisation consciencieuse de la musique folklorique de «springdans») illustrant déjà à cette époque son lien étroit avec le style folklorique.

Tous les volumes subséquents sortirent des presses du principal éditeur de Grieg, C.F. Peters à Leipzig. L'opus 34 apparut en 1884. Il est possible que la plupart des pièces furent écrites à Bergen au printemps de 1883 mais il se trouve des versions antérieures des numéros 7 (de 1866, un pendant direct de *Valse* op. 12 no 2) et 8 (de 1877-78). Comparées à l'opus 12, ces pièces sont beaucoup plus substantielles, à l'harmonie plus exigeante mais stylistiquement moins uniformes. L'inspiration semble moins égale, s'étendant de *Berceuse*, magistrale et profonde, et de la séduisante *Valse*, en passant par de joyeux pastiches de musique populaire comme *Chanson de folklore*, *Halling*, *Springdans* et d'un exercice dans la polyphonie très avancée de canon aux romances de salon mélodiquement pauvres *Mélodie* et *Élégie*.

L'opus 43, imprimé en 1887, date probablement de la première moitié de 1886. Avec l'opus 54 qui est encore plus important, ce volume peut être considéré comme le plus beau et le mieux travaillé des *Pièces lyriques* avec sa fraîcheur d'invention mélodique et un choix d'accords à la fois naturel et raffiné. Le recueil contient des perles de musique romantique explicative comme *Papillon*, *Voyageur solitaire*, *Petit Oiseau* et *Au Printemps* en plus de deux délicates déclarations d'amour à sa femme dans *Erotikon* et à la Norvège dans *Dans ma patrie*.

L'opus 47 fut publié en 1888 et il est raisonnable de penser qu'il fut écrit entre 1886 et 88 sauf le no 6 dont des ébauches remontent à 1884 et qui fut publié séparément à Kristiania en janvier 1885 déjà. Comparé à l'opus 43, ce volume représente un recul, surtout en ce qui a trait à la mélodie. La plus grande vitalité se trouve dans les deux pièces «norvégiennes» *Halling* et *Springdans*. Dans les autres, l'invention mélodique cède la première place à l'harmonique. Ceci s'applique à *Mélodie* (en dépit de son titre) et à *Élégie* mais plus encore à *Feuille d'album* et à *Mélancolie*. D'un autre côté, *Valse-Improvisé* fait montre d'un meilleur équilibre et renferme la progression harmonique la plus saisissante de l'album.

Disque 2

Imprimé en 1891 et composé entre 1889 et 1891, l'opus 54 se hausse au zénith de la production des *Pièces lyriques* de Grieg. Le volume contient les pièces vraiment poétiques *Le garçon de berger*, *Notturmo* et la partie centrale de *Scherzo*, ainsi que deux de ses compositions les plus personnelles dans le style national, *Marche norvégienne* et *Marche des nains* en plus de *Sonnerie des cloches*, son expérience la plus poussée dans le domaine de l'harmonie, une étude super originale du timbre des dissonances, bâtie sur un cercle continu de quintes.

L'opus 57 fut probablement écrit dans les années 1890 à 93, en majeure partie à Menton au printemps 1893. Il fut publié en automne 1893. Du point de vue mélodique, la plupart des pièces sont comptées parmi les œuvres les moins bonnes de Grieg. Ceci s'appliqua à *Gade* (probablement écrit après le décès du compositeur danois Niels W. Gade en 1890), *Illusion*, *Secret* et *Elle danse*. Grieg réussit à rendre plus intéressantes les pièces auxquelles il donna une saveur norvégienne, *Jours disparus* et *Mal du pays*.

Dans l'opus 62 publié en 1895 et certainement composé la même année, on remarque une inspiration mélodique nettement améliorée chez Grieg dans les pièces « internationales », *Sylphe* (au caractère de valse), *Sérénade française* et *Fantasma* ainsi que dans les pièces d'inspiration plus « nationale » *Gratitude*, *Ruisselet* et *Vers la patrie*. Les deux dernières pièces sont particulièrement remarquables dans cet album.

Disque 3

L'opus 65 fut imprimé en 1897 et probablement écrit l'année précédente. Il renferme une des œuvres les plus populaires de Grieg, *Noces à Trolldhaugen*, en plus de trois autres pièces importantes quant à la mélodie et à l'harmonie dans un style distinctivement norvégien, *Des jeunes années*, *Chant du paysan* et *Ballade*. Ce volume contient également une des pièces les plus faibles de Grieg au titre très révélateur de *Salon* et un autre morceau dans un style semblable quoique à la mélodie et surtout à l'harmonie plus distinctes, *Mélancolie*.

L'opus 68, qui doit avoir été composé de 1897 à 99, fut publié en 1899. *Valse mélancolique* et *A vos pieds*, dans le style de salon, sont les morceaux les moins importants de

l'opus, quoique le dernier possède une structure harmonique d'une certaine distinction. Les pièces harmoniquement très simples *Chant du marin* et *Muet de Grand-maman* sont mélodiquement intéressantes. Les pièces d'importance dans cet album sont *Au berceau*, frappante par sa mélodie et son harmonie, et l'étrange, émouvante *Soirée dans les montagnes*. Nous remarquons encore une fois que ce sont les idées nationalistes qui stimulent le plus l'imagination du compositeur.

On croit que l'opus 71, imprimé en 1901, fut composé à Trolldhaugen au début de l'été de la même année. Avec cet album égal de bonne qualité, Grieg termine en beauté ses *Pièces lyriques*. Dans *Veille d'été* et *Paix de bois*, il créa de fortes pièces de poésie de la nature alors que *Farfadet* et *Halling* appartiennent à ses inspirations les plus typiquement norvégiennes. L'album est encadré de trois ambiances nostalgiques finement ressenties, *Il était une fois*, *Parti* et *Souvenirs*. Dans cette dernière pièce, Grieg transforma la toute première pièce lyrique *Arietta* de l'opus 12 en une valse gracieuse et ferma ainsi le cercle commencé dans sa jeunesse.

Disque 4

Quatre pièces pour piano op. 1 est le premier essai en composition de Grieg, écrit lors de sa dernière année au conservatoire de Leipzig. L'œuvre fut éditée par Peters Musikverlag en 1867 avec la dédicace « à mon honorable professeur E.F. Wenzel », le professeur que Grieg estimait le plus au conservatoire. Lors de son examen de piano à la salle du Gewandhaus le 12 avril 1862, Grieg joua trois de ces pièces intitulées alors *Drei Phantasiestücke*. Dans le résumé autobiographique « Mon premier succès » datant de 1903, il décrit ainsi l'occasion : « J'ai joué quelques-unes de mes pièces pour piano. Dieu sait qu'elles sont typiques de l'élève aux prises avec son travail et je rougis encore à la pensée qu'elles sont éditées sous le numéro d'opus 1. Mais la vérité est qu'elles m'ont fait remporter un grand triomphe et que je fus rappelé plusieurs fois sur scène ... De plus, le public se composait d'invités, d'amis et de parents des professeurs et des élèves. Ces conditions favorisaient beaucoup le succès d'un jeune blond du Grand Nord. »

Ces phrases sont typiques de la dépréciation ultérieure de la part de Grieg de ses études en Allemagne. Il n'avait pas besoin d'avoir honte de ces pièces. Elles révèlent un

jeune compositeur en voie de dominer son art, ce qui est solidement basé sur le nombre d'œuvres mineures pour le piano déjà écrites à Leipzig. Quant à la forme et à l'approche pianistique, les pièces sont édifiées avec assurance et beaucoup d'imagination. Le style puise sa source dans le romantisme allemand mais suggère un certain souhait d'expression personnelle, moins dans l'élément mélodique que dans l'harmonique. Grieg a dû laisser mûrir plus longtemps ses talents de mélodiste avant qu'ils ne se révèlent entièrement. Avec ses harmoniques de salon, la troisième pièce (*Mazurka*) est carrément la moins convaincante. Dans les trois autres morceaux – surtout dans les numéros 2 et 4 – il se trouve des passages qui démontrent clairement ses capacités et révèlent son intérêt hâtif pour les harmonies audacieuses. Quoiqu'elles soient à un stade expérimental, elles sont des indications prometteuses de son développement subséquent.

Les *Tableaux musicaux poétiques* op. 3 furent écrits à Copenhague en 1863 et y furent imprimés l'année suivante. L'œuvre est dédiée à Benjamin Feddersen (1823-1902). Professeur de musique et critique, il fut l'un des amis danois intimes du compositeur et très important pour Grieg durant son séjour à Copenhague. Après ses années d'études à Leipzig, Grieg avait alors hâte de se trouver sous l'influence de la musique nordique. Dans cette période de mûrissement, ces pièces pour piano marquent un pas en avant vers sa libération des modèles établis. Les expériences de « Sturm und Drang » sont suivies de méthodes plus contrôlées menant à un style plus clair et plus simple en même temps que les éléments de musique nationale font leur apparition. Il est particulièrement clair que son talent assoupi pour la mélodie commence à sortir de sa torpeur.

En général, en dépit d'une certaine inégalité qualitative, l'opus 3 possède plusieurs caractéristiques positives et mérite ainsi plus d'attention qu'il ne lui a été accordé jusqu'ici. Ces petites pièces pour piano sont bien écrites et idiomatiques ; elles conviennent aux amateurs et à des fins pédagogiques tout en formant un complément appréciable aux pièces de caractère sans prétention de la littérature romantique. La construction formelle révèle de l'assurance et de l'imagination. Grieg laisse percevoir des idées nouvelles et pétulantes inspirées de la musique folklorique dans quatre des pièces (nos 1, 3, 5 et 6) quoiqu'un même niveau d'inspiration ne soit pas maintenu. Nous trouvons quelques motifs frappants et des passages d'accords assez distinctifs, surtout en tenant compte de

l'emploi d'éléments modals. Ceci s'applique en particulier à la cinquième pièce (*Allegro moderato*) qui, avec ses passages de quintes ouvertes et de fortes dissonances, est la pièce annonçant le plus clairement le Grieg ultérieur. Les moins remarquables sont les deuxième et quatrième pièces avec leur chromatisme un peu melliflue, pas très éloignées du genre de salon.

En 1868, Grieg ne voyait pas d'un bon œil l'opus 3, compte tenu de ce qu'il avait composé entretemps. Il écrivit à son ami danois Niels Ravnkilde : « Ce n'est qu'un tas de vieilleries qui tiennent de tout un chacun... Vous pouvez comprendre mon idée que le principe est d'être soi-même, non pas suffisant, comme dit Ibsen. » Mais dans une lettre à son biographe américain Henry Finck en 1900, il mentionne qu'« un élément national apparaît dans plusieurs pièces » de sa production première.

Humoresques op. 6 représente la percée majeure de l'art de Grieg. Il apparut soudain comme le rénovateur de la musique nordique avec une frappante composition pour piano remplie d'idées neuves d'une originalité inhabituelle et aux racines profondément ancrées dans la tradition populaire. Dédiée à Rikard Nordraak et publiée à Copenhague en décembre 1865, cette composition fut écrite lors d'une vague d'inspiration au Danemark au printemps de la même année alors que Grieg composa également la *Sonate pour piano* op. 7 et la *première sonate pour violon* op. 8. Inspiré par l'idée d'Ole Bull et de Nordraak relativement à la musique norvégienne, il composa, comme il dit plus tard, « avec une intuition diabolique » et « une haine désespérée des choses comme elles étaient » et rêva d'« un nouveau futur norvégien-norvégien-norvégien-norvégien. »

Dans ses œuvres antérieures, surtout dans l'opus 3, Grieg a montré une tendance à se libérer des modèles acquis. Mais il désirait alors fortement battre de nouveaux sentiers. Il n'est pas surprenant que « la musique du futur » de Grieg choqua dans les cercles conservateurs. Grieg a rapporté que, lorsqu'il montra *Humoresques* à Niels W. Gade, celui-ci feuilleta le manuscrit en silence avant de commencer « à grogner et ce de plus en plus fort jusqu'à ce qu'il s'écrie : < Dites-moi, Grieg, est-ce que ceci est supposé être norvégien ? > et je répondis tranquillement : < Oui, Monsieur, ça l'est . > »

Grieg stylise des danses folkloriques norvégiennes mélodiquement, rythmiquement et harmoniquement: *Springdans* dans les nos 1 et 4 et *Halling* dans le no 3. C'est fait si

naturellement que Grieg devait déjà avoir une profonde connaissance de la musique folklorique de son pays. Mais ce n'est pas une question de copie – le matériel est entièrement le sien. Dans la seconde pièce, un menuet d'une sorte complètement originale, le motif initial est associé à deux chansons folkloriques, *Alle mann hadde fota* et *Grisen*.

L'emploi de motifs dans les pièces, petits « bourgeons » desquels sortent continuellement de nouvelles pousses, tire son origine directement de la musique folklorique. En ce qui concerne la mélodie, la musique est essentiellement diatonique avec un emploi continu de gammes variées aux caractéristiques modales. Des rythmes vivants, énergiques, souvent accompagnés d'un effet d'ostinato, caractérisent la composition. L'harmonisation est particulièrement singulière et radicale pour son temps; elle renferme un emploi efficace d'éléments tirés de la musique de folklore : modalité, points d'orgue, pédales et dissonances aigüés. L'écriture pianistique n'est pas ouvertement à caractère de *bravura* mais exige considérablement de précision dans l'articulation de la partition contenue, quelque chose qui indique un style pianistique d'une période ultérieure de déromantisation. *Humoresques* mérite sa place parmi les œuvres pour piano les plus importantes du compositeur et pointe loin dans le futur du développement de la musique nationale.

La *Sonate pour piano en mi mineur* op. 7 fut composée à Rungsted, Danemark, en 1865 et publiée à Leipzig en 1866. C'est la seconde d'une série de trois œuvres qui marquèrent la percée de Grieg comme forte personnalité musicale : *Humoresques* op. 6, la *Sonate pour piano* et la *première Sonate pour violon* (fa majeur) op. 8. Dans une entrevue pour un journal anglais en 1894, Grieg déclara : « Je ne saurais dire si ce sont les alentours enchanteurs ou l'air vivifiant qui m'a inspiré. Qu'il me suffise de dire que je composai ma sonate pour piano en 11 jours et, peu après, ma première sonate pour violon. Je les montrai toutes deux à Gade. Il les examina d'un œil favorable, fit un signe de la tête, me tapota l'épaule et dit : « C'est très bien. Maintenant nous allons y regarder de plus près. » »

On peut retrouver certains liens entre les éléments mélodiques et rythmiques dans la sonate pour piano de Grieg et dans celle de Gade dans la même tonalité, op. 28 (1840), surtout dans le premier mouvement de chacune. La sonate est dédiée à Gade. On dé-

couvre aussi des traces et influences de la *Sonatine pour piano* (1863) du compositeur danois J.P.E. Hartmann (1805-1900). Il est remarquable que Hartmann fournit un modèle évident pour le troisième mouvement de l'œuvre de Grieg dans sa pièce pour piano *Rêve d'une femme Viking* (1864) dont le matériel mélodique et l'emploi de la tonalité par exemple annonçaient clairement Grieg. Quoi qu'il en soit, Grieg réussit à se libérer de ses modèles danois par un emploi plus saisissant de la mélodie dans le matériel thématique majeur de la sonate et par une utilisation plus riche et plus personnelle de l'harmonie. Il se trouve des passages dans cette œuvre où l'intérêt mélodique est inférieur à l'harmonique, juste comme dans une série de compositions de Grieg antérieures à 1865. Mais il donne évidence dans les trois premiers mouvements, comme il l'avait fait avec tant de conviction dans les *Humoresques*, de son entière maturité en tant que compositeur de mélodie. Alors que les *Humoresques* sont remplis d'éléments stylistiques empruntés à la musique de folklore norvégienne, de tels éléments sont beaucoup moins apparents dans la sonate, bien qu'ils soient plus ou moins présents dans plusieurs passages.

Harmoniquement, Grieg bâtit sur la hardiesse contrôlée qu'il a atteinte dans les œuvres précédentes dans lesquelles, par exemple, des liens chromatiques à l'intérieur d'un cadre fonctionnel sont parfois rattachés à la modalité, ce qu'il devait développer plus tard et polir jusqu'à ce que cela devienne une caractéristique importante de son style. Formellement, sur une grande échelle et dans le domaine du détail, Grieg nous offre une originalité rafraîchissante. Ceci s'applique au mouvement intermédiaire chantant et au premier mouvement de forme sonate. Ces mouvements sont érigés avec une grande virtuosité dans la construction en bonne entente avec la tradition classique et avec une imagination contrôlée appropriée au caractère du matériel. Il existe une certaine parenté thématique entre les quatre mouvements en gardant les idées alors actuelles d'unité. Le goût prononcé du romantisme pour les contrastes colorés est particulièrement frappant dans les diverses sections du second mouvement mais Grieg a réussi ici aussi à unifier la multiplicité.

Le 6 avril 1866, pendant un séjour à Rome, Grieg apprit le décès de Rikard Nordraak à Berlin le 20 mars. Il écrit dans son journal : « Les nouvelles les plus affligeantes que

je pouvais recevoir – Nordraak est mort, mon seul ami... Que je puisse fuir dans ma musique qui ne m'a jamais laissé tomber en temps de deuil. » Le même jour, il composait *Marche funèbre. Rikard Nordraak in memoriam* où il laisse libre cours à ses sentiments profonds. La composition fut publiée à Copenhague à l'automne dans une version légèrement révisée et, l'année suivante, Grieg en réalisa un arrangement splendide pour un large ensemble d'instruments à vent. Il joua son œuvre en 1870 pour Liszt qui l'aurait aimée. Selon le désir de Grieg, la pièce fut jouée à ses propres funérailles, arrangée pour orchestre symphonique par Johan Halvorsen.

Disque 5

Les 25 *Chansons et danses de folklore norvégien* op. 17 furent composées à Bergen à l'été de 1869 et publiées par un éditeur à Bergen l'année suivante. C'était le premier apport important de Grieg dans un domaine où il devait produire certaines de ses œuvres les meilleures : des arrangements de la musique du folklore de son pays natal. Deux prédécesseurs, l'organiste et collectionneur de chansons folkloriques L.M. Lindeman (1812-1887) et H. Kjerulf (1815-1868) avaient été des pionniers dans ce domaine en Norvège. C'était leur œuvre d'avoir habillé la musique folklorique du manteau de l'art musical et de l'avoir rendue accessible à un large public grâce à des arrangements relativement simples pour piano, ce que Grieg poursuivit avec ses propres talents spéciaux d'harmonisateur inspiré et qu'il mena à une maîtrise précoce dans des œuvres des années 1865.

Tous les arrangements de l'opus 17 puisent leur source mélodique dans le volume 2 (1856-63) des recueils de Lindeman dans son œuvre majeure, *Mémoires de montagnes norvégiennes*. Dans trois des pièces (nos 2, 13 et 19), le matériel mélodique est intact. Dans les autres, Grieg a changé les mélodies de plusieurs façons, mais avec un grand respect. Il se trouve quelques changements mélodiques et rythmiques. Autrement, Grieg a élargi les arrangements par des reprises (parfois avec des changements harmoniques) et par l'addition de préludes, d'interludes et/ou de postludes. Grieg se sentait naturellement assez libre quant au choix des accords de Lindeman dont les harmonisations – quoique souvent valables du point de vue artistique – et les solutions techniques peuvent parfois sembler assez primitives, bien que parfois un peu expérimentales. D'un autre

côté, les arrangements de Grieg montrent un net équilibre entre le raffinement et la simplicité en ce qui a trait à la forme, au rythme et à l'harmonie, ainsi qu'au point de vue pianistique.

Seulement une des mélodies (no 5, *Danse de Jølster*) peut être trouvée parmi les intéressants arrangements de musique de folklore de Kjerulf mais même ici, une comparaison avec la version de Grieg révèle la supériorité de ce dernier. Comparés aux arrangements de Lindeman, ceux de Kjerulf sont généralement plus soignés et à l'harmonie plus riche, et ses deux recueils (1861 et 1867) ont sans aucun doute influencé le style de Grieg dans l'opus 17. La grande majorité des arrangements dans l'œuvre de Grieg en sont de chansons de folklore qui sont presque toutes de qualité mélodique considérable. Quelques vives danses instrumentales pour violon ou *langleik* (genre de cithare) font contraste, parmi lesquelles la *Springdans* caractéristique en 3/4 et la danse de *Halling* en 2/4. Avec leurs factures variées qui semblent soigneusement adaptées au caractère particulier de la mélodie, les arrangements de Grieg montrent souvent une harmonie très colorée et un nombre de passages illustrent à ce stade relativement hâtif la marque spéciale caractéristique du compositeur, la fusion organique de progressions harmoniques souvent chromatiques et de modalité.

Au sommet de la collection se trouvent le no 5, *Danse de Jølster*, une danse vigoureuse et étrangement archaïque en 2/4 provenant de l'Indre Nordfjord, et le no 12, *Solfager et le Roi-Serpent*, à la mélodie de valeur, à la tonalité indéfinie et aux racines descendant sans aucun doute à la musique norvégienne médiévale.

Les *Scènes de la vie populaire* op. 19 furent écrites à Bergen en 1871 et publiées à Copenhague l'année suivante. Les pièces portant en sous-titre «Humoresques pour le piano» furent dédiées à J.P.E. Hartmann. Alors que la *Procession de noces* est devenue, pour de bonnes raisons, une des œuvres pour piano les plus considérées, les deux autres pièces méritent également de l'attention pour la continuelle fraîcheur de leur langage tonal. Dans ces trois pièces, des éléments de musique folklorique ont été stylisés d'une manière naturelle.

Des rythmes de danse folklorique caractérisent *Danse de montagne*. Le contenu mélodique du début (la mineur) est relié à une chanson de folklore dans le grand recueil de

musique folklorique de Lindeman (no 408 dans le volume 2 publié en 1861) mais avec des différences rythmiques considérables. Édouard Lalo utilisa la mélodie de Grieg dans *Rhapsodie norvégienne* (1881), ce que Grieg, dans une lettre de Paris en 1903, décrit comme un plagiat. Grâce à une bonne collaboration entre l'inspiration mélodique et l'harmonique, Grieg marqua *Procession de noces* de son sceau caractéristique avec un remarquable sentiment pour ce qui est nationaliste. Selon Grieg, les idées de *Du Carnaval* proviennent des activités des jours gras à Rome, et des moments rhapsodiques d'enchanteresse mélodie sont recréés où des éléments latins et norvégiens sont conjugués. Vers la fin, quelques brèves citations de la *Procession de noces* sont suivies d'une coda où la *springdans* dans une tonalité mineure en mesures à 3/4 provenant de *Danse de montagne* est changée en une danse de *halling* en mode lydien sur la en 2/2. A la fin, après une quinte ouverte, vient quelque chose que Grieg décrit comme étant une chevauchée volante à un point dans le carnaval où la situation est devenue assez effrénée.

Dans *Quatre feuilles d'album* op. 28, Grieg rassembla de la musique de salon pour le piano, musique plus simple, parfois romantique qu'il publia à Oslo en 1878. Les pièces reflètent, jusqu'à un certain point, son développement durant une période de 15 ans ; l'élément personnel est à peine retraçable dans les deux premières pièces, est légèrement plus apparent dans la troisième mais se révèle clairement dans la dernière qui est d'une qualité bien différente des autres. Les deux premières pièces sont mélodiquement faibles et même l'harmonie ne montre qu'un bref moment d'une certaine imagination. Alors que le début valsant du no 3 révèle plus de routine entraînée que d'inspiration véritable, il se trouve dans la partie du milieu une section renfermant une modalité plus personnelle dans l'emploi de la mélodie, de l'harmonie et de rythmes de danses folkloriques. La quatrième *Feuille d'album*, composée à Hardanger, peut être placée parmi les œuvres pour piano les plus réussies de Grieg grâce à son accent nationaliste stylisé. La personnalité du compositeur lui-même apparaît et dans le style élégiaque quasi-folklorique de la première partie (do dièse mineur) et dans la partie intermédiaire (ré bémol majeur) où les sons syncopés de la moisson semblent audibles à distance. Grieg mentionna dans une lettre qu'il avait été inspiré en entendant des musiciens de folklore jouer sur un bateau dans un fjord.

Les *Improvisations sur deux chansons de folklore norvégien* op. 29 furent terminées à Hardanger en 1878 et publiées la même année à Oslo. Le matériel mélodique provient en partie du premier volume (1853) du recueil de Lindeman et Grieg l'emploie souvent avec une grande liberté. Après cinq mesures d'introduction, le no 1 présente la première partie de la chanson de folklore *Guten å jenta på fjøshellen* (*Le garçon et la jeune fille*) comme *cantus firmus* dans une voix intérieure. La seconde partie (*Allegro*) commence avec un arrangement du reste de la mélodie où Grieg, en premier lieu, change la métrique 3/4 de la chanson en 6/8, modifiant ainsi complètement l'accentuation. Finalement, la première partie de la chanson est répétée *fortissimo* à la voix supérieure avec une nouvelle harmonisation. La forme originale de la chanson se trouve dans la dernière des *Six mélodies de montagnes norvégiennes* permettant une comparaison directe. Dans le no 2, la mélodie dans la première et la dernière partie est la belle vieille chanson de folklore *Dæ va eigøng ein Kunge* (*Il y avait une fois un roi*) de Valdres. La section intermédiaire (*Presto leggiero*), en rythme de *springdans*, n'est pas de Lindeman mais bien de la main propre de Grieg. Ces deux pièces exigent beaucoup plus du pianiste que les arrangements comparativement plus simples de l'opus 17 et les *Six mélodies de montagnes norvégiennes*. A part cela, elles ne montrent aucune nouvelle facette importante du développement de Grieg, mais elles apportent des contributions bien écrites au romantisme national norvégien.

Disque 6

Grieg prétendait que la *Ballade* op. 24 était la meilleure œuvre qu'il eût « écrite avec le sang de mon cœur aux jours de deuil et de désespoir ». L'œuvre vit le jour à Bergen à l'automne-hiver 1875-76, dans l'ombre du décès de ses parents en septembre-octobre. Grieg n'exécuta jamais l'œuvre en public mais son ami le compositeur Iver Holter relata que Grieg l'avait jouée pour lui en 1876 : « L'impression en est inoubliable. Grieg mit toute son âme dans l'interprétation et, lorsqu'il eut fini, il n'était pas seulement baigné de sueur mais encore si ému, si ébranlé qu'il ne put prononcer une parole avant longtemps. »

La *Ballade* comprend 14 variations sur la chanson folklorique *Den nordlandske bondestand* (*Les fermiers nordiques*) (paroles de Kristine Aas) que Lindeman recueillit de

A. Perlesteinsbakken (Sør-Aurdal) et imprima en 1858. La simple mélodie en sol mineur est étrangement belle et, dans la version de Grieg, elle est très adéquatement harmonisée, étant une source continue d'inspiration tout au long de l'œuvre.

Grieg en donna la description suivante dans une lettre de Leipzig en 1898 où il commenta l'exécution d'Eugène d'Albert : « Il avait presque tout ce qui était nécessaire, et la finesse et la grandeur, l'intensification contrôlée de force jusqu'au bord de la violence pure. Après cela, vous auriez dû entendre le loing point d'orgue errant sur le mi bémol grave. Je crois qu'il l'a tenu une demi-minute ! Mais l'effet était colossal. Et il termina la vieille chanson triste si lentement, calmement et simplement que je fus très ému. »

En plus d'un grand nombre d'œuvres majeures et mineures écrites originalement pour le piano, Grieg arrangea plusieurs de ses compositions dans des genres différents pour piano solo ou en duo. Elles n'étaient pas conçues comme des pièces de concert, mais comblaient plutôt un besoin purement pratique. Elles donnèrent aux pianistes – et à quiconque d'intéressé – une chance de faire connaissance avec ces œuvres dans une forme universellement accessible. De cette façon, ces compositions pénétrèrent, elles aussi, dans des milliers de foyers.

Parmi les arrangements, les deux *Suites de Peer Gynt* op. 46 et op. 55 ainsi que les pièces de *Sigurd Jorsalfar* op. 56 occupent une position centrale; elles dévoilent chez Grieg le talentueux arrangeur qu'il a toujours été. Sa grande expérience de pianiste et de compositeur lui permit d'adapter avec beaucoup d'ingéniosité les pièces pour le pianiste amateur. Le style pianistique n'en exige jamais de virtuosité et, quoique certains arrangements soient assez difficiles, plusieurs conviennent bien à une technique de jeu plus limitée.

C'est à la demande d'Ibsen que Grieg, en 1874, se mit à la tâche stimulante et absorbante de fournir la musique de scène pour la première représentation de *Peer Gynt*. Grieg commença son travail avec des sentiments partagés car, quoiqu'il estimât la pièce comme étant une grande œuvre d'art, il la considérait comme « le moins musical des sujets ». Une année devait s'écouler avant que Grieg achève la partition ; le 24 février 1876, la première de *Peer Gynt* eut lieu au théâtre de Kristiania. L'événement fut un grand triomphe inattendu et pour l'auteur et pour le compositeur.

En 1876 déjà, Grieg publiait comme son opus 23 quelques arrangements pour piano de morceaux choisis de *Peer Gynt*. Onze ans plus tard, il voulut faire mieux connaître la musique de scène dans la salle de concert. Il révisa donc l'orchestration de quatre des pièces et les publia en 1888 sous le titre de *Suite de Peer Gynt no 1* op. 46, une œuvre qui gagna immédiatement de la popularité et qui, en peu de temps, remporta un succès triomphal dans tout le monde musical. La même année, sa version pour piano de la suite fut imprimée, ce qui fit encore mieux connaître la pièce.

Atmosphère matinale est une des mélodies les plus captivantes de Grieg, une impression de la nature transcendant le temps et l'espace. Dans la pièce, la musique marque le début du 4^e acte, devant illustrer un lever du soleil sur la côte africaine mais, avec son caractère pentatonique, elle pourrait aussi bien représenter un lever de soleil sur une montagne norvégienne. Dans la pièce que Grieg composa pour la scène alors que Peer est assis près du lit de mort de sa mère, *La Mort d'Aase*, la musique transmet le sérieux de la mort avec une simplicité laconique et d'une façon exceptionnellement émouvante. Dans la pièce, Ibsen laisse encore une fois Peer fuir la réalité alors que la musique de Grieg place consciemment cette fuite en relief bien taillé, ajoutant ainsi une nouvelle dimension à la peinture de caractère. Dans la *Danse d'Anitra*, la séduisante jeune fille bédouine exhibe sa sensualité dans une charmante petite valse qui peut sembler mal placée dans une oasis au désert, mais la pièce a un quelque chose d'oriental. Le gracieux motif initial semble assez innocent, mais un chromatisme déformé révèle peu à peu la nature magique d'Anitra. Dans la *Salle du Roi de Montagne*, Peer – et Grieg avec lui – entre dans le domaine inconnu des trolls, un défi qui fait appel aux éléments les plus audacieux de l'imagination de l'écrivain et du compositeur. Un motif *ostinato* de quatre mesures commençant dans la basse profonde devient en fin de compte un unique *crescendo* énorme, s'élevant progressivement en tempo et en intensité. L'idée fut évidemment reprise plus tard par d'autres compositeurs dont Ravel, Honegger et Saeverud.

Après le grand triomphe de la première suite, Grieg voulut naturellement donner suite à son succès avec une seconde suite où la *Danse arabe* et surtout la *Chanson de Solveig* seraient les principaux numéros. Il travailla à la seconde suite entre 1890 et 1892 et la partition orchestrale ainsi que l'arrangement pour piano sortirent en 1893.

L'Enlèvement de la mariée (Complainte d'Ingrid) est le prélude au deuxième acte. Il traduit le contraste marqué entre Peer l'agresseur et la perplexe Ingrid, la mariée qu'il enleva durant le mariage et qu'il abandonne maintenant à son triste sort. Dans la scène où la *Danse arabe* a lieu, Peer joue au prophète et Anitra et les esclaves le divertissent. La danse est un pastiche typiquement romantique aux couleurs exotiques, où l'un des trucs est l'emploi de gammes inusitées. La pièce est écrite en do majeur avec une section intermédiaire en la mineur, mais il se trouve de brusques changements de tonalité, incluant si bémol (lydien) et la bémol (lydien). *Le Retour de Peer Gynt* au sous-titre *Soirée de tempête en mer* est un prélude au 5^e et dernier acte alors que Peer, maintenant un vieil homme, revient dans sa patrie. Le volume de la musique dépeint le hurlement du vent et le battement des vagues; on n'est pas loin du *Hollandais volant* de Wagner. *La Chanson de Solveig* est un point culminant dans la musique de Grieg. Il crée ici une mélodie d'une intensité presque insurpassée, une incarnation des qualités les plus nobles de la musique de folklore.

La musique de scène de Grieg pour la pièce *Sigurd Jorsalfar* de Bjørnstjerne Bjørnson comprend trois pièces orchestrales et deux chansons pour solistes, chœur d'hommes et orchestre. L'œuvre vit le jour en l'espace de deux ou trois mois en hiver 1872. Après la première au théâtre de Kristiania le 10 avril, la pièce obtint un succès considérable tout le printemps et resta solidement au répertoire du théâtre pendant plusieurs années. En 1874, Grieg publia une sélection pour piano portant le numéro d'opus 22. Huit ans plus tard, il révisa et réorchestra la musique. Les trois pièces instrumentales furent imprimées en 1893 comme l'opus 56 et l'arrangement pour piano apparut en même temps.

Prélude est l'introduction au 2^e acte. Cette marche était originalement intitulée *Gavotte* et était écrite pour violon et piano. Grieg découvrit que la pièce pouvait aisément s'introduire dans *Sigurd Jorsalfar*. L'héroïque premier sujet en la majeur illustre ainsi l'errant Sigurd, alors que la gentille section du milieu en la mineur reflète Eystein, le pantoufflard plus circonspect. *Le Rêve de Borghild* est bâti sur un motif initial coulant, en sourdine, qui est ensuite transformé pour transmettre le cauchemar et le réveil de l'héroïne et, dans la section terminale, pour dépeindre la douleur et le chagrin. Le matériel musical semble un peu étrange et la pièce est vraiment le plus réussie dans son cadre

original de musique purement illustrative. *Marche d'hommage* couronne le conciliation entre les deux rois dans le dernier acte. Par rapport à la première version de 1872, Grieg a ajouté à la deuxième une imposante fanfare d'ouverture et une longue section de trio nouvellement composée. Grâce à son air stimulant, la marche est devenue l'une des pièces orchestrales les plus populaires de Grieg, mais elle jette des étincelles aussi au piano.

Disque 7

La *Suite Holberg* op. 40 est devenue une des œuvres majeures de Grieg les plus populaires internationalement à cause de l'arrangement particulièrement réussi pour cordes qu'il publia en 1885, l'année suivant la version originale pour le piano. Il en donna lui-même la première exécution à Bergen à l'occasion du 200^e anniversaire de naissance du grand Ludwig Holberg en décembre 1884. En tant que composition pour piano, la suite dévoile de nouveaux aspects des talents de Grieg comme compositeur. En ce qui concerne la spontanéité de son langage musical – qui n'a pas diminué – elle mérite, dans le répertoire du récital, une place supérieure à celle qu'elle occupe aujourd'hui.

En commençant par la suite de danses françaises stylisées du 18^e siècle (Couperin, Rameau, Bach), Grieg recréa quelques-unes des formes musicales les plus caractéristiques de l'ère de Holberg, dans une veine romantique et avec ses propres caractéristiques stylistiques. L'œuvre respire l'inspiration véritable du début à la fin, avec un sang-froid classique et un emploi logique du matériel important. Une vraie joie de vivre musicale remplit le genre de *perpetuum mobile* du *Preludium* et la *Gavotte/Musette* remarquablement gracieuse ainsi que le *Rigaudon* captivant avec son trio dans la tonalité mineure équivalente. Dans la *Sarabande* et l'*Air* extrêmement expressif, Grieg frappa une note plus profonde. Avec son emploi complexe de la mélodie et de l'harmonie, *Air* occupe une place centrale dans la suite qui est elle-même un des exemples les plus réussis de pastiche musical jamais écrits.

Les deux superbes chansons *Cœur brisé* et *Le Printemps* du cycle de Vinje op. 33 (1880) furent arrangées par Grieg pour orchestre à cordes l'année suivante sous le titre de *Deux mélodies élégiaques* op. 34, une œuvre qui gagna une popularité considérable.

En 1887, une version pour piano de cette œuvre fut publiée. Dans la section médiane du *Cœur brisé*, la mélodie est assignée à une voix intérieure comme *cantus firmus*. Dans *Le Printemps*, Grieg modifia légèrement la chanson originale.

La version originale de *Valses-Caprices* op. 37 était une œuvre pour piano à quatre mains, composée et publiée en 1883. L'arrangement pour piano solo vit le jour peu après et sortit en 1887. Ces deux vales sont parmi les œuvres les moins connues de Grieg. Elles n'ont pas gagné de grande faveur dans la patrie du compositeur où l'on insinua que quoiqu'elles fussent probablement très bien écrites, elles reflétaient peu la personnalité de Grieg, surtout en termes mélodiques. Plusieurs spécialistes étrangers les ont cependant trouvées attrayantes et les considèrent comme injustement négligées. Kathleen Dale écrit ainsi dans *Grieg: a Symposium* (1948) que les vales sont « des pièces chaleureusement expressives, remplies de progressions harmoniques peu communes ».

Olav Trygvason, l'opéra de Grieg basé sur le drame historique de Bjørnstjerne Bjørnson, fut commencé en 1873 mais jamais achevé. En 1888-89, le compositeur révisa ses ébauches et, l'année suivante, il publia la partition. Les arrangements pour piano *Prière* et *Danse du temple* furent imprimés en 1893. Grieg lui-même décrit l'œuvre comme « une chose étrange, manquant de fini, en fait wagnérienne », mais l'association wagnérienne n'est pas très évidente pour l'auditeur moderne. Tirée de la fin de la scène initiale, *Prière* est un arrangement d'un chœur où les adorateurs dans un temple païen invoquent les vieux dieux norrois dans leur résistance au « villain Olav », le précurseur de la nouvelle foi – le christianisme. *Danse du temple* est un extrait de la scène finale du fragment de l'opéra. Chœur et orchestre en alternance fournissent de la musique entraînante pour accompagner les danses autour du pieu sacrificiel. Un chœur lyrique est inséré avant que la scène ne finisse en une sauvage danse du sabre.

Deux Mélodies nordiques op. 63, originalement écrites pour orchestre à cordes, datent de 1895 ; la version première et l'arrangement pour piano furent tous deux publiés à Leipzig l'année suivante. Dans le style folklorique, les morceaux sont basés sur un petit air tout simple envoyé à Grieg par l'ambassadeur suédois-norvégien à Paris, Fredrik Due, après une rencontre des deux dans la capitale française en 1894. Due avait fait un

arrangement primitif de 16 mesures pour violon et piano que Grieg étendit à 109 mesures. *Appel des Vaches* et *Danse Paysanne* sont des arrangements de deux chansons populaires du recueil de Lindeman. Grieg les avait déjà arrangées pour piano en 1869 dans ses *25 Chansons et danses de folklore norvégien* op. 17 où elles figurent respectivement comme les nos 22 et 18. Les nouvelles versions ont été allongées de quelques mesures et légèrement réharmonisées. Les deux mélodies proviennent de Valdres. *Appel des vaches* fut recueilli par Lindeman en 1848 d'après Ingri Garthus (1796-1876) et *Danse paysanne*, en fait une danse nuptiale, est d'après Andris Vang (1795-1877). La dernière mélodie fut incidemment employée par Stravinsky dans *Quatre atmosphères norvégiennes*.

Disque 8

Les *19 Chansons de folklore norvégien* op. 66 (1896), riches en progressions harmoniques fascinantes, forment l'une des œuvres majeures de la période finale de Grieg. C'est dans ces arrangements très complexes de 19 brèves chansons de folklore que le compositeur résume le plus spécialement ce qu'il appela lui-même ses « rêves dans le domaine de l'harmonie ». Le point de départ de son style est le romantisme tardif. Mais le matériel est habillé de l'étrange costume chromatique remarquablement avancé de Grieg aux forts aspects modaux. On est au seuil des moyens d'expression du 20^e siècle dans la direction des timbres impressionnistes raffinés et dans celle du « barbarisme » direct de Bartók dans son travail à partir de la musique folklorique.

Dans ses arrangements précédents des mélodies folkloriques de son pays, Grieg avait, en principe, utilisé du matériel provenant des recueils de Lindeman. L'opus 66 repose sur 18 chansons de folklore recueillies dans les années 1890 par le meilleur ami de Grieg, l'avocat et compositeur amateur de Bergen Frants Beyer (1858-1918). Grieg recueillit probablement lui-même en 1891 l'air final, *Berceuse de Gjendine*, lorsqu'il entendit Gjendine Slålien le chanter dans une ferme de montagne au Jotunheimen. Gjendine, qui devint centenaire, chanta la berceuse jusqu'à un âge avancé dont plusieurs fois au festival de Bergen. On présume qu'elle fut aussi à la source de plusieurs des autres chansons dont les nos 1, 11, 13 et 16.

Beyer remit son matériel à l'été 1896. Grieg se mit immédiatement à harmoniser les chansons durant un séjour sur le plateau de Hardangervidda et acheva l'œuvre un mois plus tard à Trolldhaugen. Le compositeur exprima, dans plusieurs lettres, son enchantement au sujet des mélodies ; il écrivit par exemple : « Il y en a parmi elles de bien sensationnelles ... C'est incroyable quel trésor nous possédons ... Leur principale caractéristique est la très profonde mélancolie, allégée seulement ici et là d'un rayon de lumière passager ... C'est comme si les harmonies les plus profondes étaient latentes en elles, désirant ardemment voir la lumière du jour. » A une autre occasion il confie : « J'ai presque certainement mis sur papier des progressions harmoniques des plus horripilantes. Mais je peux dire pour ma défense qu'elles n'apparurent pas au piano mais bien dans ma pensée. Avec Vøringsfossen [chûtes célèbres] à ses pieds, on se sent plus indépendant qu'en bas dans la vallée. »

Les pièces ne font pas montre d'évidente virtuosité mais elles demandent néanmoins une technique avancée et une grande musicalité de la part de l'exécutant. Les mélodies sont présentées dans une construction simple ; l'harmonisation varie habituellement dans les cas de répétition du matériel. Trois des arrangements (nos 2, 14 et 18) utilisent un mouvement contrapuntique où la mélodie apparaît comme *cantus firmus* dans les voix intérieures. Les pièces montrent une articulation très sensible où l'astucieuse polyphonie interne de la voix du milieu et le mouvement indépendant de la basse sont pleinement avantageés.

Le zénith de l'opus 66 est atteint dans le no 14, *Dans la vallée d'Ola, dans le petit lac de montagne d'Ola* et dans le no 18, *Je suis plongé dans mes pensées*. Le premier est une chanson qu'une mère en deuil chante pour son fils disparu. Selon la croyance populaire, un enfant pouvait être sauvé du monde souterrain par la sonnerie des cloches de l'église et c'est elle que Grieg crée avec des accords impressionnistes si parfaits. Le no 18 est une superbe mélodie de Turtagrø au Jotunheimen, un réarrangement d'une banale chanson d'amour danoise. Grâce à son harmonisation somptueusement à effet de la mélodie, Grieg amène le recueil en entier à un point dynamique culminant. L'œuvre se détend ensuite avec la sublime *Berceuse de Gjendine*.

Les arrangements pour piano de Grieg de douze chansons op. 41 et op. 52 (1891) sont une contribution typique au besoin de l'ère romantique de faire de la musique au

foyer. Il était commun pour des compositeurs de prendre leurs propres compositions vocales mélodiques – ou celles des autres – et de les retravailler en pièces pour piano de façon à les rendre accessibles même aux pianistes amateurs. En 1875 déjà, dans sa collection de 152 arrangements de *Mélodies de Norvège*, publiée anonymement, Grieg avait contribué à ce domaine musical. Il s’y trouve, par exemple, neuf de ses romances et chansons chorales dans des versions très simples. Dans les arrangements formant les opus 41 et 52, l’écriture pianistique est beaucoup plus indépendante et raffinée. Ces pièces, qui pourraient bien être décrites comme des «Lieder ohne Worte», présentent des chansons et très populaires et moins connues de la période 1864-74.

L’opus 41 inclut trois des toutes meilleures chansons du compositeur : *Je t’aime* (op. 5 no 3 sur des paroles de H.C. Andersen, 1865), la berceuse du *Kongsemme* d’Ibsen, *Petit Haakon* (op. 15 no 1, 1868) et la chanson *La Princesse* de Bjørnson (sans numéro d’opus, 1871). Les autres sont peu connues mais de valeur : *Berceuse* (op. 9 no 2 sur un texte de de A. Munch, 1866) et la moins importante *Elle est si blanche* (op. 18 no 2, H.C. Andersen, 1869) et *Au Printemps* (op. 21 no 3, Bjørnson, 1872).

De même, l’opus 52 comprend trois des chansons d’amour les plus jolies et les plus appréciées de Grieg, en plus de trois romances moins connues sur des textes danois. Dans le premier groupe, nous trouvons la chanson de Bjørnson *La Première rencontre* (op. 21 no 1, 1870), *Vieille mère* (op. 33 no 7 sur des paroles de Vinje, 1873) et *Chanson de Solveig* (op. 23 no 18 tirée de *Peer Gynt* d’Ibsen, 1874). Le dernier groupe renferme les deux romances de H.C. Andersen *Amour* (op. 15 no 2, 1864) et *Vous ne pouvez pas saisir le cours éternel de la vague* (op. 5 no 2, 1865) ainsi que *Affliction d’une mère*, si profondément ressentie (op. 15 no 4 sur des paroles de Chr. Richardt, 1868).

Alors que Grieg n’effectuait que des changements mineurs concernant la mélodie et l’harmonie des chansons, il en allongeait plusieurs – en partie avec des additions et une réornementation de l’accompagnement de l’originale. *Je t’aime* et *Vieille mère* ont ainsi été considérablement modifiées et la simple *La Princesse* apparaît comme une pièce complètement nouvelle et assez virtuose n’ayant qu’une vague ressemblance avec l’originale.

Disque 9

Les *Danses paysannes norvégiennes* op. 72 de Grieg sont une des œuvres pour piano les plus fascinantes de la musique nordique. Ces 17 arrangements de danses au violon de Hardanger montrent qu'en dépit d'une période de santé chancelante, Grieg était encore en pleine capacité harmonique et pouvait se renouveler.

L'origine de l'œuvre est intéressante. Au printemps 1888, Grieg reçut une lettre de Knut Johannesen Dahle (1834-1921), le fameux violoniste de Tinn au Telemark. Il écrivit qu'il avait appris, dans sa jeunesse, des danses paysannes du grand génie de la musique de campagne norvégienne Torgeir Augundson, appelé « le Garçon du moulin ». Il a fait plusieurs fois 60 kilomètres en skis pour apprendre « tous les doigtés sans exception ». Il était alors grand temps que les vieilles mélodies soient écrites, déclara-t-il, et demandait si Grieg pouvait se charger du travail. Grieg accepta et se trouvait avec son ami Frants Beyer sur le chemin de Tinn lorsque « des circonstances imprévues nous forcèrent à abandonner le voyage », selon ce que Grieg relata ultérieurement.

Deux ans plus tard, il reçut trois nouvelles lettres de Dahle mentionnant qu'il viendrait avec plaisir à Kristiania mais « comme c'est mon habitude, je manque un peu d'argent ». Cette démarche tourna elle aussi en queue de poisson. Mais Dahle n'abandonna pas la partie. Après un séjour entretemps de quatre ans aux Etats-Unis, il écrivit encore à Grieg en 1901 disant « ... lorsque je ne serai plus là, les danses ne le seront pas non plus, ce qu'ils jouent maintenant est complètement différent ».

Le souhait de Dahle fut finalement exaucé. Grieg demanda à Johan Halvorsen s'il voulait mettre les danses par écrit. Comme ce dernier était plus que consentant, Grieg envoya de l'argent à Dahle pour qu'il puisse se rendre dans la capitale en novembre et, en une couple de semaines, Halvorsen avait mis les danses sur papier. Le 3 décembre, il envoya ses notes à Grieg à Trolldhaugen qui répliqua enchanté : « Il est incompréhensible qu'aucun de nous ne se soit occupé de musicologie nationale alors que nous avons de telles richesses de musique folklorique pour ceux qui ont des oreilles pour entendre, un cœur pour ressentir et les sens pour noter. Pour le moment, il me semble un péché d'arranger les danses pour piano. Mais c'est un péché que je vais commettre tôt ou tard. La tentation est trop forte. Je vous remercie chaleureusement pour votre travail à travers

lequel vous m'avez fait un grand plaisir et l'avenir montrera que vous avez fait encore plus. »

A cause de tournées de concerts à l'étranger, Grieg dut attendre presque un an avant de pouvoir commencer son travail. Il considérait le défi comme extrêmement stimulant et se réjouissait de sentir qu'il était capable de transformer l'unique matériel en une œuvre pour piano richement variée en faisant appel à son entière ingéniosité harmonique. Il était aussi pleinement conscient que la musique intéresserait les érudits et, lorsque l'opus 72 fut publié par Peters en 1903, Grieg insista pour que les notes d'Halvorsen soient imprimées en même temps à titre de comparaison. Dans une préface, il donna un compte rendu des principes suivis dans ses arrangements : « En arrangeant la musique pour piano, mon but était d'élever les œuvres du peuple à un niveau artistique en leur donnant ce que je pourrais appeler un style d'entente musicale ou en les soumettant à un système d'harmonie. Plusieurs des petits ornements, une caractéristique du violon des paysans et de leurs coups d'archet particuliers, ne peuvent naturellement pas être reproduits au piano et ont ainsi dû être omis. D'un autre côté, grâce à ses nombreuses qualités dynamiques et rythmiques, le piano présente le grand avantage de nous permettre d'éviter une uniformité monotone en variant l'harmonie de parties ou de passages répétés. Je me suis efforcé d'être clair dans les lignes exposées, surtout pour obtenir une forme définie. »

La compagnie ne consentit d'abord qu'à risquer une édition limitée mais, comme l'œuvre souleva un grand intérêt, elle dut être réimprimée l'année suivante. Grieg incorpora alors un grand nombre d'améliorations qu'il avait faites entretemps. Peu de pianistes norvégiens osèrent s'attaquer à l'œuvre du vivant de Grieg qui fut pourtant très heureux du fait que le jeune pianiste australien Percy Grainger en eût immédiatement compris la grandeur. A Paris, l'opus 72 souleva un enthousiasme délirant parmi les musiciens progressistes en tant qu'œuvre « du nouveau Grieg ». Béla Bartók est l'un de ceux qui s'y intéressèrent alors.

Ce recueil présente quatre grands types de musique de danse, chacun avec son indication de mesure et son rythme caractéristique: danse nuptiale (4/4), *springdans* (3/4), *halling* (2/4) et *gangar* (6/8). Ici comme ailleurs dans son traitement de la musique populaire, Grieg se permet des petites libertés avec les notations originales. Pour varier un

peu, par exemple, il place les mélodies dans des octaves supérieures ou inférieures et, à l'occasion, il ajoute une introduction, un interlude et un postlude. Parfois il allonge les danses par l'élaboration de motifs simples. Dans les deux *hallings*, *Haugelåt* (no 4) et *Røtnams-Knut* (no 7), un effet raffiné est obtenu par l'ajout de sections lentes contrastantes dans la tonalité mineure où le matériel provenant des airs de danses apparaît en augmentation sur des accords basés sur du chromatisme.

La monotonie est généralement évitée grâce à des nuances subtiles dans chaque pièce individuelle et en donnant à chaque arrangement une empreinte spéciale relativement à la facture et à l'harmonie. Par son emploi imaginatif des possibilités du piano et sa sensibilité artistique à la couleur tonale, Grieg réussit à transférer la sonorité distinctive du violon de Hardanger à son propre instrument. Il recrée l'effet des cordes sympathiques additionnelles augmentant la subtilité harmonique de l'instrument par un emploi fréquent de pédales et de notes soutenues et, surtout, par une exploitation perspicace de la pédale du piano. Il obtient des nuances particulièrement belles dans un des clous de la collection, *Marche nuptiale d'après le garçon du moulin* (no 8). Selon la tradition, cet air fut composé lorsque la bien-aimée du jeune meunier l'abandonna pour épouser un autre homme. En fait, il n'est pas question ici de joyeuse marche nuptiale mais plutôt d'une marche funèbre plaintive.

Alors que Grieg, dans cette pièce, s'approche de l'idiome raffiné de l'impressionnisme, une autre tendance du 20^e siècle, le barbarisme, est anticipé dans plusieurs autres danses. Le piano est ici parfois employé presque comme instrument de percussion : les rythmes insistants sont indéniablement « martelés ». Les effets harmoniques sont durs et grossiers. En maintenant le caractère fréquemment linéaire de la musique de danse, Grieg a exploité consciemment un style où des blocs sonores se heurtent à des contremélodies individuelles dans des dissonances aussi prononcées que des secondes mineures, des septièmes majeures et des tritons. Des gammes différentes occasionnent d'étranges confrontations et il peut sembler que deux tonalités sont employées simultanément. Dans leur hardiesse et leur variation, les *Danses paysannes* transcendent de beaucoup les conventions harmoniques de leur temps, étant ainsi l'œuvre de Grieg qui pointe le plus loin dans l'avenir.

En 1901, Grieg compléta ses *Pièces lyriques* op. 71, le dixième recueil de cette précieuse série de musique pour piano. L'édition Peters, cependant, voulait de nouvelles pièces pour piano de sa main et Grieg acquiesça en 1905. Cet été-là, il acheva un nouveau recueil, l'opus 73, qui sortit l'automne suivant sous le titre d'*Atmosphères*. Il donna un compte rendu de cette œuvre dans deux lettres humoristiques. Il écrit à ses éditeurs le 28 août : « J'en suis bien conscient : je suis une personne en qui on ne peut pas avoir confiance, quelqu'un qui promet plus qu'il ne peut tenir. Il n'y a pas d'excuse pour qui est aussi stupide ... Quand Pégase ne veut pas courir, il est plus entêté que l'âne du proverbe ; plus on le frappe, plus il refuse de bouger. Et comme je suis un membre de la Société protectrice des animaux, je suis obligé d'épargner un peu la pauvre bête. L'âne cependant a maintenant atteint son but et porte dans son panier un choix de pièces pour piano appelées *Atmosphères*. D'autres noms comme « Ebauches », « Pièces de caractère » etc. sont aussi possibles. Mais je crois que le premier nom est le meilleur. »

Il écrit le lendemain à un ami danois « qu'il n'est pas capable de trouver la force de sentiments à l'âge de 100 ans, certainement pas ! Néanmoins, j'ai assez tiré et poussé sur Pégase qu'il doit commencer à bouger. » Il écrit aussi que « les montagnes ont tremblé et donné naissance à une souris ! Et ma souris est si petite qu'on a besoin de lunettes pour la voir. Ce n'est qu'un dossier de pièces pour piano à jeter dans les mâchoires de Mammon. Ce sera un appât pour que Peters publie deux partitions orchestrales sans protestation. Mais avec cette souris, j'ai compris pour la première fois que j'ai vieilli. C'est vrai qu'il y a une couple de vieilles pièces norvégiennes dont je suis satisfait, mais autrement ma source n'a pas coulé du tout ... »

Il est difficile de ne pas être du même avis que Grieg quant à sa propre estimation même si l'expression « souris » est exagérée pour décrire un recueil qui, même s'il n'atteint pas les hauteurs de ses pièces antérieures pour piano, contient certainement certains morceaux caractéristiques et importants qui devinrent son chant du cygne comme compositeur pour piano. Il réussit particulièrement bien dans les deux pièces d'inspiration nationale qu'il a choisies lui-même, le no 4, *Air folklorique* et le no 7, *Air de montagne*. La première est une mélodie de cor de chamois de Valdres basée sur une notation de Lindeman datant de 1848. Grieg a fait quelques changements dans le rythme

et a donné à la mélodie folklorique une robe harmonique somptueuse comparable à ses meilleures réussites. Dans l'*Air de montagne* fortement modal, comme si souvent auparavant, il stylise la musique folklorique de sa propre façon et crée, avec de simples moyens, une impression de nature d'une force impressionnante. Les moins personnels sont les nos 2, *Scherzo-Impromptu*, 5, *Hommage à Chopin* et 6, *Sérénade des étudiants*, des pastiches mélodieux qui semblent pourtant avoir été écrits par routine. Le profil du compositeur est néanmoins plus clair dans le no 1, *Résignation*, et le no 3, *Chevauchée nocturne*. Ce dernier porte la marque de Grieg dans la mélodie comme dans l'harmonie mais, en dépit du titre, il semble manquer un peu de mouvement. *Résignation* est une pièce originalement inscrite dans l'album du compositeur hollandais Julius Røntgen sous le titre «*Sehnsucht nach Julius*». Avec cette pièce sans prétention mais entièrement typique, Grieg envoie de belles salutations à son meilleur ami étranger.

En 1908, Røntgen publia *Trois pièces pour piano*. Elles furent trouvées après la mort de Grieg mais le compositeur ne les avait pas jugées dignes d'être imprimées. Le manuscrit des deux premières pièces est daté du 14 août 1898 et la dernière pièce fut probablement écrite en même temps. *Nuages de tempête* consiste en virevoltes dans un *perpetuum mobile* ressemblant à une étude ayant clairement pour but de dépeindre la fuite de nuages échevelés. Le début de *Procession de gnomes* est plus typiquement de la main de Grieg avec ses rythmes de *halling* mais la continuité semble statique. La pièce est cependant dotée d'une fin surprenante : un passage impressionniste avec 21 accords parfaits descendants parallèles en mi mineur (dorien). Dans *Dans le tourbillon de la danse*, Grieg ne montre qu'un tour au ralenti avec des méthodes apparentées à la musique de folklore et un chromatisme intégré sans conviction. Le contenu musical de ces trois compositions peut être considéré comme inégal et, jusqu'à un certain point, léger. Mais d'un autre côté, techniquement exigeantes comme elles le sont, les pièces demeurent des exemples assez impressionnants de musique pour piano du romantisme tardif.

Disque 10

Grieg écrivit la meilleure de ses œuvres à l'âge de 25 ans, le *Concerto pour piano en la mineur*. Depuis plus de cent ans, l'œuvre a constamment maintenu sa popularité comme

l'un des grands concertos de la période romantique. C'est de la musique jeune alliant force et lyrisme exalté, à la riche veine mélodique et à l'originalité harmonique typiques du Grieg au sommet de son inspiration.

En 1868, Grieg laissa Kristiania pour l'été avec sa femme et leur fille nouveau-née et se rendit au Danemark. Nina et le bébé s'installèrent chez les beaux-parents de Grieg à Copenhague et lui-même se rendit au petit village de Søllerød avec une couple d'amis dont le pianiste norvégien Edmund Neupert. Le concerto fut ainsi conçu dans un petit chalet d'été parmi les critiques constructives de Neupert à qui Grieg dédia l'œuvre plus tard. De retour dans la capitale norvégienne, Grieg écrivit dans une lettre datée du 2 novembre : « La chaleur était insupportable mais je me rappelle de ce temps avec joie. Je reconnais que la température m'a mis dans un état de torpeur mais je sentais aussi que je devais alors aboutir à quelque chose ; j'ai donc écrit un concerto pour piano et orchestre qui, je crois, contient de bonnes choses. Je devrais trouver le temps ces soirées d'automne pour orchestrer le premier mouvement, mais – le temps ! »

La création devait avoir lieu à Copenhague au Nouvel An de 1869 mais l'orchestration prit plus de temps que prévu. Neupert ne put jouer le concerto pour la première fois devant un large public impatient que le 3 avril – sans que le compositeur ait l'occasion d'y assister. Ce fut une véritable sensation, la sorte de triomphe auquel Grieg n'aurait jamais pu rêver. Grâce à la série de succès internationaux remportés les années suivantes, l'œuvre devait mettre Grieg sur la voie de la renommée mondiale.

Grieg avait certainement eu le concerto de Schumann dans la même tonalité comme modèle, mais il a réussi, sur une grande échelle, à se libérer de ce modèle et à créer une œuvre complètement indépendante. L'héritage de la tradition romantique allemande fournit la base stylistique réelle de l'œuvre, mais Grieg dota le concerto de plusieurs traits de sa propre personnalité musicale, surtout les éléments variés de musique folklorique au caractère expressément norvégien.

Déjà dans les mesures initiales, il lâche les cascades au piano qui font office de signal personnel, le motif « griegien » : de l'octave descendant à la septième et la quinte. La clarinette introduit les rythmes pointés du sujet principal. Un bref pont rappelant un *halling* est suivi du second sujet, mélodiquement accompli, en do majeur. Le brusque

développement concentré commence avec l'orchestre au complet jouant des motifs de la fanfare initiale du piano, mais en fin de compte en do majeur, après quoi le thème principal est développé avec beaucoup de mélodie dans différentes tonalités. Dans la récapitulation écourtée mais autrement peu modifiée, la cadence pour piano extrêmement brillante et musicalement éloquente ressort avec son *pianissimo* final. A sa fin, la cadence à la forte tension musicale est ainsi reliée à la fanfare initiale de l'œuvre.

Dans le mouvement intermédiaire du concerto (en ré bémol majeur), Grieg crée sa propre « musique de nuit », non pas le nocturne sud-européen, mais des effets miroitants de la nuit claire d'un solstice d'été dans le Nord. A l'intérieur d'un cadre formel très simple (ABA'), il évoque des sonorités poétiques d'une remarquable beauté dans de courts dialogues d'abord entre des instruments de l'orchestre et ensuite dans la section B avec le piano qui est resté silencieux jusqu'à ce moment. Dans la section A', le piano reprend le matériel thématique des mesures initiales, d'abord avec une grande intensité avant disparaître finalement dans un dialogue *pianissimo* avec un cor solo en ré bémol (phrygien).

Le mouvement final est considéré avec raison comme le plus typiquement nationaliste de l'œuvre. Le thème principal remarquablement insistant annoncé par le soliste après quelques mesures d'introduction présente les rythmes du *halling* et les sonorités du violon de Hardanger avec ses pédales, ses quintes à vide et ses dissonances aiguës. Le second sujet (en do majeur) introduit de nouveaux éléments dansants mais retourne vite au matériel thématique du premier sujet. Le mouvement est incidemment construit comme une sonate en rondo. Au lieu de développer le matériel dans une section à part, Grieg introduit, en guise de contraste, un passage lyrique en fa majeur avec un *cantabile* beau et serein déroulé dans un passage étendu faisant un tout complet. Suit une récapitulation du matériel précédent où la section contrastante est développée davantage grâce à de nouvelles modulations avant une cadence finale. Subitement, la cadence commence avec le thème de *halling* transformé en *springar* (en mesures à 3/4) où la partie pour piano se complique de plus en plus. Arrive alors le point culminant du mouvement : le thème de la section contrastante (en la majeur) est introduit comme une apothéose dans un *tutti* grandiose. A la toute fin, deux cadences mixolydiennes (ayant sol somme sen-

sible au lieu de sol dièse dans l'accord de dominante) couronnent l'œuvre. C'est à cause de cette tournure inhabituelle que Liszt s'exclama enchanté lors de sa première lecture de l'œuvre en 1870 : « sol bécarre, sol bécarre, non pas sol dièse ! Magnifique ! Ça sonne si typiquement suédois ! »

Grieg écrivit ses *Danses norvégiennes* op. 35 lors d'un séjour estival à Lofthus, Hardanger, en 1881. Un des passe-temps favoris du compositeur était de jouer de la musique pour piano à quatre mains, ce qu'il faisait souvent avec sa femme. L'œuvre bénéficia grandement de ses heureuses expériences dans ce domaine, elle fut brillamment arrangée pour deux exécutants. Grieg avait un but double avec cette musique. D'un côté, il voulait écrire du matériel didactique. « Vous pouvez l'employer avec vos bons élèves », écrivit-il à un ami danois lorsque l'œuvre fut publiée par Peters de Leipzig en novembre. De plus, il voulait présenter de la musique de folkore d'une façon nouvelle et différente.

Le matériel mélodique provient de la grande anthologie de musique folklorique de Lindeman (nos 302, 102, 8 et 50). Grieg prend certaines libertés avec les versions de Lindeman et les brèves mélodies sont soumises à un développement indépendant où le matériel est étendu et varié afin de produire des formes plus grandes. C'est ainsi que des sections intermédiaires contrastantes ont été insérées dans toutes les danses.

Dans le no 1 commençant par la célèbre marche *Sinklar* de Vågå (en ré mineur), il reconstruit la dernière partie de la marche en section intermédiaire étendue en ré majeur en valeurs de notes redoublées. Les autres danses sont toutes des *hallings*. Le no 2, serpentant avec charme et grâce, provient d'Åmot dans l'Østerdalen (en la majeur) et est doté d'une mélodie particulièrement belle. La section contrastante dérive ici des quatre dernières mesures de l'original, transcrites en fa dièse mineur et reconstituées en petit *allegro* frénétique qui met le feu aux poudres. Dans le no 3 (sol majeur), le thème de danse devient deux fois plus rapide dans la version de Grieg, et la section intermédiaire a ici le thème transposé en sol mineur dans des valeurs de notes redoublées. Le no 4, la pièce conçue avec le plus de soin, commence par une introduction (en ré mineur) composée par Grieg lui-même. Il y puise le matériel pour la section intermédiaire contrastante de la pièce qui reçoit un développement presque symphonique.

Une œuvre composée pour orchestre à cordes est *Deux mélodies* op. 53 datant de 1890 (publiée en 1891). Elle consiste en arrangements de deux romances contrastantes. La première est une adaptation de la 12^e et dernière chanson du cycle de Grieg sur un poème de A.O. Vinje op. 33 (1880). Elle est intitulée *Langue de feu* mais, dans l'op. 53, elle est appelée *Norvégien*. Le nouveau titre est bien approprié aux traits autochtones présents dans l'œuvre : modalité, dissonances aiguës et rythmes de halling caractérisant les sections rapides initiale et finale de la pièce (*Allegro risoluto*) en sol majeur. Dans la sereine partie intermédiaire, la vive section d'ouverture de la chanson revient en valeurs de notes plus longues et prend le caractère d'une mélodie d'appel en mi bémol majeur. La seconde des *Deux mélodies* est *La première rencontre*. Cette perle d'inspiration lyrique est une des chansons d'amour les plus populaires de Grieg (texte de Bjørnstjerne Bjørnson), composée en 1870 et publiée comme l'opus 21 no 1. Grieg avait incidemment déjà arrangé la chanson pour piano dans une forme assez différente dans ses *Pièces pour piano d'après mes propres chansons* op. 52 no 2.

On ne sait pas avec certitude la date de composition des *Six mélodies de montagnes norvégiennes*. Du point de vue stylistique, elles pourraient avoir été écrites aussi tôt que 1865-68. Elles ne furent publiées qu'en 1875 dans *Mélodies de Norvège*, un recueil de 148 arrangements pour piano que Grieg publia dans l'anonymat à Copenhague. Cette collection comprend, entre autre, 50 arrangements de musique folklorique norvégienne au contenu mélodique tiré principalement des recueils de Lindeman. Grieg soutint qu'il a arrangé lui-même *Six mélodies de montagnes norvégiennes*. Elles furent publiées séparément en 1886 dans une forme révisée avec soin et c'est cette version qui a été utilisée pour cet enregistrement.

© *Dag Schjelderup-Ebbe 1977-1980*

Disque 11

Concerto pour piano en la mineur, op. 16 (version originale)

Vu la popularité et l'influence énormes du *Concerto en la mineur* op. 16 (1868) de Grieg, il est étonnant que si peu ait été écrit sur l'œuvre hormis les notes de programme. La partition familière entendue dans la majeure partie du 20^{ème} siècle est en fait une des

sept versions principales [1868; 1892; 1882; 1890; 1894/95; 1917; 1919/20 (éd. Percy Grainger)]. Incapable de terminer un second concerto (en si mineur), Grieg continua de bricoler avec son chef-d'œuvre de jeunesse, soumettant des changements à son éditeur jusqu'au 21 juillet 1907 (c'est-à-dire six semaines avant sa mort). Les deux dernières versions représentent la conception mûre de Grieg de la pièce. Ce furent pourtant les versions antérieures qui établirent sa réputation et furent jouées avec succès par Edmund Neupert, Grieg, Harold Bauer, Ferruccio Busoni, Teresa Carreno, Edward Dannreuther, Arthur De Greef, Agathe Backer Grøndahl, sir Charles Halle, Ignace Jan Paderewski, Raoul Pugno, Alexander Siloti et d'autres, sous la direction de chefs d'orchestre comme Rachmaninov et Tchaïkovsky. Neupert, le dedicataire, créa le concerto à Copenhague le 3 avril 1869. Dans une lettre à Grieg où il lui rapportait son énorme succès, il releva que le public « était debout déjà à la cadence du premier mouvement. »

Comme on s'y attend, les différences les plus appréciables apparaissent entre la version autographe (1868)/première édition publiée (1872), et la partition courante. La partie de piano est restée remarquablement la même pendant tout le temps de la longue gestation de l'œuvre. Pourtant, près de 100 petits changements peuvent être détectés (concernant surtout les indications d'interprétation : tempi, nuances et articulation) ainsi que quelques nettes altérations dans la partie pour piano. D'un autre côté, l'orchestration du concerto fut sujette à de constantes révisions. On peut trouver plus de 300 différences quant à l'instrumentation, les redoublements, les directions d'exécution, les registres, les notes et l'harmonie entre la version originale et celle exécutée communément. Plusieurs sont assez importantes pour changer la sonorité ou la « couleur » d'un passage. La partition originale requiert 2 cors au lieu de 4, n'a pas de piccolo mais ajoute un tuba aux trombones. Les principales différences entre la version originale et la familière sont présentées en résumé ci-dessous. Pour une comparaison plus détaillée, voir le Commentaire éditorial d'*Edvard Grieg : Œuvres complètes*, vol. 10 (Francfort: C. F. Peters, 1989), pp. 81-85.

Premier mouvement : *Allegro molto moderato*

- 1 le roulement familier de timbales est déclenché par les cordes *pizzicato* et supporté par le tuba et les cors ;
- 2 le piano entre avec son accord de la mineur à l'aigu du piano mais sans l'orchestre en entier ;
- 4 l'arpège de la mineur au piano est légèrement modifié dans sa disposition ;
- 5-6 l'accord de mi majeur au piano a une autre position et est précédé d'une octave basse de mi au lieu de sol dièse ;
- 43-45 au lieu du hautbois, la flûte fait écho à la mélodie du piano à la fin de la transition au second thème ; la première clarinette double la flûte à l'octave inférieure ;
- 49-52 le second thème lyrique est introduit par la trompette solo au lieu des violoncelles ; l'indication est marquée *Tempo lento* au lieu de *Più lento* ;
- 89-90 l'exposition du premier thème dans le développement est donné à la première clarinette doublée par la flûte à l'octave supérieure ; ces mêmes instruments (au lieu du cor) se font écho (91-92) une octave plus bas ;
- 141-144 l'orchestration de la réexposition est semblable à celle de l'exposition ; le hautbois fait écho au piano (cf. 43-45) comme dans la version familière mais il a ici un triolet de surplus avec des notes d'agrément (143) et il est doublé par le premier basson à l'octave inférieure ;
- 176 le motif fa-mi-ré dièse-si du piano dans la cadence (*Presto*) n'est répété que 6 fois au lieu de 21 ;
- 203 la cadence finit par des trilles simples aux deux mains plutôt que par des trémolos.

Second mouvement: *Adagio*

- 21-25 le bref dialogue entre cor et violoncelle, « un des moments les plus mémorables de toute la partition » (Gerald Abraham) est absent, ce matériel apparaissant aux premiers violons ;
- 55-66 flûte et clarinette à l'octave doublent la mélodie au piano ;
- 79-80 les cordes fournissent l'accompagnement, les violons I doublent la mélodie du piano une octave plus bas ;
- 84 il manque l'arpège final de ré bémol au piano (*Lento*).

Troisième mouvement: *Allegro moderato molto e marcato*

- 1-4 les cordes *pizzicato* font défaut ; les accords *staccato* aux vents sont à l'octave inférieure ;
- 59-64 les violons I doublent le piano sur le temps au lieu d'en syncope ;
- 140-161 le thème familier à la flûte solo est doublé d'abord par la clarinette puis par le hautbois ; l'accompagnement des cordes est une octave plus bas que dans la version ultérieure et pas *sul ponticello* ;
- 410-418 flûtes et hautbois *tacent* ;

- 418-421 la première trompette est à l'octave supérieure; des trilles apparaissent dans toutes les cordes ;
422-430 l'indication est *Maestoso* au lieu d'*Andante maestoso* ; le piccolo est absent; l'apothéose du thème de la « flûte » (cf. 140 et suivantes) est donné aux trompettes et trombones au lieu des trompettes, bois et violoncelles ;
431-432 accords en triolets au piano au lieu de simples octaves ;
436 l'exposition finale du thème de la « flûte » apparaît aux cors (au lieu d'aux trombones), trompettes et violons.

© *Dr. Allan B. Ho 1993*

Œuvres sans numéro d'opus pour piano solo

A part les cinq morceaux de la musique de scène de la pièce de renommée internationale d'Ibsen, *Peer Gynt* op. 23 et le petit morceau *Feuille d'album* (EG 109), nous entendons ici de la musique pour piano que Grieg ne fit ni imprimer ni éditer. Ce n'est pas seulement ces pièces pour piano qui furent mises de côté – toute une série d'œuvres restèrent inédites, entre autres sa *Symphonie en do mineur* de 1863-64 ; Grieg avait écrit sur le manuscrit « Ne doit jamais être jouée. E.G. » Elle fut cependant imprimée et éditée en 1984 et elle est jouée aujourd'hui dans toutes les salles de concert. Plusieurs chansons furent aussi laissées dans l'ombre et, conjointement à l'édition des *Œuvres complètes d'Edvard Grieg* (GGA) en 20 volumes par la maison C.F. Peters à Francfort, on trouve une liste de 83 numéros d'œuvres qui ne furent jamais terminées ou éditées. Plusieurs raisons ont pu motiver la façon d'agir de Grieg. La cause principale semble pourtant être que Grieg exerçait une autocritique sévère et, s'il se sentait incertain de la valeur d'une œuvre, il la laissait en général inédite. Cet enregistrement renferme de telles compositions pour piano solo – quelques arrangements en plus des œuvres originales. Les plus hâtives d'entre elles ont en commun qu'elles proviennent de périodes artistiquement importantes dans la vie d'Edvard Grieg.

Larvikspolka (EG 101) et *23 Petits Morceaux pour piano* (EG 104) survinrent peu avant le départ de Grieg pour Leipzig où il devait étudier et pendant sa première année d'études. *Larvikspolka* semble être la toute première composition de Grieg à avoir été conservée – elle fut écrite en 1858. Grieg avait alors 15 ans et, cet été-là, il fit un séjour prolongé dans l'est de son pays avec son père, le consul Alexander Grieg, à Larvik entre

autres où il rendit visite à Evardine, la sœur de sa mère Gesine Grieg, appelée « tante Kühle ». On ignore si *Larvikspolka* peut être rattachée à ce voyage mais ce serait bien possible. En tout cas, l'important est que cette petite composition pour piano ainsi que les *23 Petits Morceaux pour piano* donnent un aperçu du langage musical et de la tradition que Grieg reçut de sa mère, son premier professeur de piano. Elle avait fait ses études de musique en Allemagne. Carl Maria von Weber et Wolfgang Amadeus Mozart étaient ses compositeurs préférés et Ludwig van Beethoven aussi avait une place dans son cœur. C'est dans cette atmosphère classico-romantique que Grieg entreprit son éducation musicale – *Larvikspolka* et les *23 Petits Morceaux pour piano* en témoignent fidèlement. De plus, on croit que Ole Bull, violoniste norvégien de réputation internationale, entendit les nos 2, 5 et 6 des *23 Petits Morceaux* que Grieg en personne joua pour lui l'été de la composition de *Larvikspolka*. C'est à cette occasion que Bull conseilla aux parents de Grieg d'envoyer ce dernier à l'étranger pour étudier – les compositions de Grieg et sa façon de jouer du piano firent comprendre au violoniste qu'il était en présence d'un grand talent. Peu après cette rencontre, Grieg quitta son école pour entrer probablement au meilleur conservatoire de musique de l'époque, celui de Leipzig, fondé par Félix Mendelssohn Bartholdy en 1843, année de naissance de Grieg. Grieg fut un élève de conservatoire appliqué et avide d'apprendre, surtout en matière de piano et de composition. Sur la page de titre de *Neuf Morceaux pour enfants*, écrits à Leipzig et faisant partie des *23 Morceaux pour piano* (nos 4, 7, 9, 10, 13, 16, 18, 19 et 21), il écrivit « opus 17 » ! En 1859, il regroupa ces morceaux ainsi que quelques autres et les intitula *23 Petits Morceaux pour piano*. Il ne fait aucun doute qu'ils furent inspirés du compositeur que Grieg préféra toute sa vie – Robert Schumann. Grieg fit vraiment connaître la musique de Schumann à Leipzig – un de ses professeurs, Ernst Ferdinand Wenzel, avait même été un des amis intimes de Schumann.

Disque 12

Les *3 Morceaux pour piano* (EG 105) proviennent des années d'études — daté d'avril 1860, le manuscrit original est conservé à la Bibliothèque Publique de Bergen. L'influence de Schumann est ici plus évidente qu'avant, mais Grieg ne jugea pas l'œuvre

digne d'être imprimée. Il ajouta plus tard, sur le manuscrit conservé à la même bibliothèque, l'inscription suivante : « Ne pas imprimer. A être détruit après ma mort. » Ces trois morceaux pour piano montrent que le séjour à Leipzig avait porté des fruits. Après seulement deux ans, Edvard Grieg avait beaucoup progressé dans l'étude de la composition, surtout en matière de forme musicale. Le langage est pourtant encore celui du romantisme tardif et influencé par Schumann.

Au printemps de 1862, Grieg passa brillamment ses examens à Leipzig puis il rentra chez lui à Bergen. Il y était encore l'année suivante mais il se rendit vite compte qu'il devait poursuivre ses études – il fut attiré par Copenhague et le grand compositeur danois Niels W. Gade. En automne 1863, Edvard Grieg se rendit à Copenhague. La pièce pour piano *Agitato* (EG 106), d'une grande virtuosité et aux influences nettes de Schumann et de Chopin, fut probablement composée dans la capitale danoise en 1864. Grieg avait alors compris que le langage musical du haut romantisme et d'inspiration allemande n'était pas ce qui convenait le mieux à son besoin d'expression. Il avait rencontré Rikard Nordraak à Copenhague et était vraiment disposé à se tourner du côté de l'idiome national norvégien. Cela ne se voit pas dans *Agitato* mais bien dans *Tableaux musicaux poétiques* op. 3 de 1863 et *Humoresques* op. 6 de 1865. Ce sont des années importantes dans le développement de Grieg vers le langage musical caractérisant sa musique. En 1864, Grieg passa ses vacances d'été à Bergen ; il revit Ole Bull et lui joua à nouveau sa musique. Bull n'en fut pas heureux et il dit : « Débarrasse-toi du joug de Gade. Écris de la musique qui apportera de la gloire à ton pays. Tu dois développer un fort accent norvégien. » Déjà un an avant, Grieg avait fait un premier pas dans cette direction avec les dits *Tableaux musicaux poétiques*. Même si ces morceaux sont légèrement teintés de couleur nationale, c'est dans *Humoresques* op. 6, qu'elle en ressort pleinement. C'est ainsi qu'*Agitato* se situe entre deux œuvres importantes dans le développement de Grieg, comme un témoin de la profondeur de la tradition romantique tardive chez Grieg – ce dont il devait se détacher pour atteindre le langage musical qu'il sentait être le sien.

Devant la statue de Halfdan Kjerulf est un arrangement pour piano de deux quatuors pour voix d'hommes composé à l'occasion du dévoilement d'une statue commémorative du collègue de Grieg, le compositeur Halfdan Kjerulf (1815-1868). Grieg n'écrivit

pas souvent des œuvres pour des occasions semblables mais dans certains cas, il trouva cela juste et important. Même si Grieg et Kjerulf n'eurent jamais un contact personnel étroit – Grieg, lorsqu'il s'établit à Kristiania en 1865, se sentit même contrecarré par Kjerulf – cela n'empêcha pas Grieg de reconnaître la valeur de l'art de Kjerulf. Au printemps de 1869, Grieg donna plusieurs concerts au profit de l'édification d'une statue de Kjerulf décédé le 11 août de l'année précédente ; ces concerts rapportèrent beaucoup d'argent à ces fins. Le dévoilement de la statue n'eut cependant lieu que le 23 septembre 1874 et le texte des deux quatuors fut écrit par A. Munch. On ignore quand Grieg fit l'arrangement pour piano des quatuors vocaux.

Ce n'est qu'en 1910, trois ans après la mort de Grieg, qu'il devint officiellement connu que Grieg était l'arrangeur de *Mémoires de la Norvège* – une collection de 154 arrangements simples pour piano de musique norvégienne. Il s'agit d'un ouvrage de popularisation d'airs, de chansons connues de compositeurs jeunes et vieux – dont Ole Bull, Halfdan Kjerulf et Rikard Nordraak – mais également de choses moins connues. Grieg y inclut aussi des petits arrangements de chansons propres — ceux que nous entendons sur cet enregistrement — soit les nos 8, 14, 17, 38, 57, 71, 90, 95, 113 et 150 dans *Mémoires de la Norvège*. Tout au long de sa vie Grieg fut soucieux de rendre la bonne musique accessible à autant de gens que possible. Même si on sait qu'il a été rémunéré pour faire une tournée à l'étranger en rapport avec ce travail, il ne fait pas de doute que ce voyage répondait à son souhait de porter l'héritage culturel norvégien à autant de gens que possible. Grieg avait été chargé de ce travail en 1874 par le marchand de musique Wagner à Copenhague et le recueil sortit en 1875, sans que Grieg soit pourtant nommé en tant qu'éditeur – il avait exigé que son nom comme arrangeur ne soit pas mentionné. Il expliqua à son ami danois Gottfred Matthison-Hansen dans une lettre du 7 mars 1878 que « le tout n'avait rien à voir avec l'art ». La collection fut jugée autrement après avoir été évaluée. Elle est au contraire décrite comme « un honnête morceau d'art duquel il n'a pas besoin d'avoir honte ».

Ole Bull avait dit que Grieg pourrait devenir célèbre s'il abandonnait le romantisme tardif et s'il s'engageait dans la voie nationale. Et Grieg devint célèbre – comme nul autre compositeur de son temps – surtout grâce au *Concerto pour piano en la mineur*

op. 16 et aux deux suites op. 44 et 55 de la musique de scène de la pièce mondialement connue d'Ibsen, *Peer Gynt*. *La mort d'Aase* et *Danse d'Anitra* sont respectivement les nos 2 et 3 de la *Suite no 1*, *Danse arabe* et *Chanson de Solveig*, les nos 2 et 4 de la *Suite no 2* – les deux suites sont d'ailleurs éditées en version pour piano. Les quatre morceaux ci-nommés ont cependant été édités en version pour piano en 1876 déjà et diffèrent de la version pour piano des suites. La plus grande différence se trouve entre les diverses éditions de *La Mort d'Aase*. Cette pièce est jouée ici en la mineur, la tonalité de la création en 1876. *La Danse de la fille du roi de montagne* devait originairement faire partie de la *Suite no 2* ; elle en fut même un moment le dernier mouvement – dans une version qui sortit en quelques exemplaires. Après avoir dirigé cette version lors d'un concert à l'Albert Hall à Londres en février 1893, Grieg trouva que *La danse de la fille du roi de montagne* ne convenait qu'au théâtre. Il fit éditer une nouvelle version de la suite, celle connue aujourd'hui. Mais avant la sortie de la première version, celle pour piano était éditée. C'est pourquoi elle a sa place dans un enregistrement comme celui-ci.

On sait peu de chose sur *Feuille d'album* (EG 109). Il est cependant naturel de relier le morceau à *Quatre feuilles d'album* op. 28 (1864-78 où la dernière pièce est typique de Grieg mais où les trois premières sonnent plutôt comme de la musique de salon. *Feuille d'album* (EG 109) est au contraire une étude sonore introvertie.

En 1895, Grieg reçut un arrangement pour clavier de la *Marche des Boyards* (EG 183) composée pour orchestre cette année-là par son bon ami le chef Johan Halvorsen. Un violoniste brillant, Halvorsen désirait tout simplement l'appréciation de Grieg sur la version pour piano. En pianiste excellent qu'il était, Grieg trouva que l'œuvre gagnerait à être améliorée et il en fit une nouvelle version – celle entendue sur cet enregistrement.

© **Rune J. Andersen 1993**

Eva Knardahl fut une légende dans sa Norvège natale dont elle a longtemps occupé une place au premier rang de la vie musicale. Elle fit ses débuts avec orchestre à l'âge de 12 ans, interprétant pas moins de trois œuvres avec l'Orchestre philharmonique d'Oslo en une soirée : le *Concerto en fa mineur* de Johann Sebastian Bach, le *Concerto*

en ré majeur de Joseph Haydn et *Pièce de Concert* de Carl Maria von Weber. La technique d'Eva Knardahl couvrait un large répertoire. Son jeu était brillant mais, comme le dit un critique célèbre : « C'est surtout la vitalité qui irradie de son jeu qui fascine, une force de vie optimiste, une volonté irrésistible de former et d'exprimer ainsi qu'un engagement constant. » Elle a étudié avec Mary Barratt-Due, poursuivant ses études avec Ivar Johnsen. Agée de 20 ans, elle aménagea aux Etats-Unis où elle fit partie de l'Orchestre du Minnesota pendant quinze ans. A son retour en Norvège, le public la reçut à bras ouverts. Sa première tournée nationale fut immédiatement arrangée et suivie de nombreuses autres et elle devint rapidement une invitée régulière aux salles de concert de la Norvège ainsi qu'à la radio et à la télévision. Jusqu'à ce qu'elle commence à réduire le nombre de ses apparitions en public dans les années 1990, Eva Knardahl fit aussi des tournées internationales, donnant de nombreux concerts en Europe, aux Etats-Unis, en Union Soviétique et en Chine.

Sir Thomas Beecham fonda en 1946 l'**Orchestre Royal Philharmonique** dans le but de doter la Grande Bretagne d'excellentes performances de la plus grande musique du monde. Depuis sa formation, l'orchestre a été dirigé par certains des meilleurs chefs du monde, dont Rudolf Kempe, Antal Doráti, André Previn et Vladimir Ashkenazy. L'Orchestre Royal Philharmonique continue de prospérer sous la baguette de Daniele Gatti, son directeur musical depuis 1996, gardant un horaire chargé de concerts et de tournées. L'orchestre réside à Londres, donnant des concerts au Royal Albert Hall ainsi qu'au plus intime Cadogan Hall. L'Orchestre Royal Philharmonique fait de nombreuses tournées ; ses apparitions internationales comptent des concerts devant feu le pape Jean-Paul II au Vatican, le président de la Chine sur la place Tiananmen et pour les célébrations du dixième anniversaire de l'indépendance du Kazakhstan.

Kjell Ingebretsen fit ses débuts de chef d'orchestre à l'Opéra Royal de Stockholm en 1969 et il y est resté jusqu'en 1996. Il fit ses débuts symphoniques avec l'Orchestre philharmonique d'Oslo en 1971, après quoi il a travaillé régulièrement avec les grands orchestres scandinaves. Kjell Ingebretsen a aussi enseigné la direction au Conservatoire Royal de

musique à Stockholm, un poste qu'il quitta en 1996 pour devenir directeur de l'Opéra de Gothembourg jusqu'en 2005. Depuis le 1^{er} janvier 2006, il est professeur d'opéra à l'Académie Nationale des arts d'Oslo (KHiO). Kjell Ingebretsen est membre de l'Académie Royale suédoise de musique et, en 2005, il reçut la médaille royale «Litteris et artibus».

Love Derwinger fait ses débuts à l'âge de seize ans avec le *second Concerto pour piano* de Franz Liszt. Il donne depuis des récitals un peu partout à travers à l'Europe, aux Etats-Unis, au Canada, au Japon, au Moyen-Orient et en Amérique du Sud. Derwinger se produit en tant que soliste avec les meilleurs orchestres scandinaves et, notamment, l'Orchestre symphonique de la radio belge, la Sinfonietta d'Amsterdam. Il se produit avec des chefs tels que Myung-Whun Chung, Jun'ichi Hirokami et Paavo Järvi et participe à des festivals comme l'Oviedo Piano Festival, le Kilkenny Arts Festival, le Festival des lumières de Montréal et le Festival d'hiver de Youri Temirkanov à Saint-Petersbourg. Love Derwinger se consacre également à la musique de chambre, à la musique contemporaine et au lied. Il est membre de l'ensemble de musique contemporaine «MA», tant comme pianiste que comme chef. C'est à ce titre qu'il interprète avec succès l'opéra *Neither* de Morton Feldman avec l'Orchestre symphonique de Norrköping, l'un des moments forts du Festival de nouvelle musique de Stockholm. Derwinger est également le pianiste attitré de la soprano Barbara Hendricks. Il réalise de nombreux enregistrements chez BIS, incluant une interprétation saluée par la critique du *Concerto pour piano* de Max Reger.

L'Orchestre symphonique de Norrköping fut fondé en 1912. Il est considéré comme l'un des plus excitants de la Scandinavie et il a donné de nombreuses créations mondiales. Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Ole Kristian Ruud et Lü Jia (depuis 1999) figurent sur la liste de ses chefs attitrés. Leif Segerstam et Daniel Harding comptent parmi ses principaux chefs invités ; d'autres chefs réputés ont régulièrement travaillé avec l'orchestre : Andrew Litton, James Judd, Roy Goodman, Sixten Ehrling, Okko Kamu et Paavo Järvi entre autres. L'Orchestre symphonique de Norrköping se produit souvent à la salle de concert de Stockholm, a joué deux fois au festival Bruckner à Linz et a fait des tournées au Japon et en Chine. Depuis 1994, la formation a son siège dans

une nouvelle salle de concert à Norrköping, bâtie spécialement pour répondre aux demandes de l'orchestre.

Le chef d'orchestre japonais **Jun'ichi Hirokami** entreprit sa carrière à l'âge de 26 ans après avoir gagné le premier Concours international de direction Kondrashin à Amsterdam. Il a travaillé avec l'Orchestre symphonique de Norrköping en Suède entre 1988 et 1995. Depuis 1990, il a dirigé de nombreux orchestres importants en Europe dont l'Orchestre Royal du Concertgebouw, l'Orchestre philharmonique d'Oslo, l'Orchestre philharmonique de Londres et l'Orchestre symphonique de Londres. Sa carrière nord-américaine prit son essor en 1996 avec l'Orchestre symphonique de Cincinnati, l'Orchestre philharmonique de Los Angeles et l'Orchestre symphonique de Dallas ; en 2000 il fit des débuts sensationnels avec l'Orchestre Philharmonia de Londres. Hirokami donne régulièrement des concerts au Japon avec l'Orchestre philharmonique du Japon, l'Orchestre symphonique de la NHK et l'Orchestre symphonique nipon du Yomiuri.



AT THE RECORDING SESSIONS

EVA KNARDAHL AND RECORD PRODUCER ROBERT VON BAHR

This collection is dedicated to the memory of Eva Knardahl (1927-2006)

With regard to the score for the original version of the *Piano Concerto* we are indebted to Allan B. Ho, Aaron Jackson and Mark Sarich (Southern Illinois University at Edwardsville) for assistance in the preparation and to Inger Johanne Christiansen of Oslo University Library for microfilms of the autograph and first printed edition. We extend our thanks to Karen Falck-Johannesen and her staff at the Grieg Collection, Bergen Public Library for invaluable assistance in procuring some of the sheet music used on this recording.

ADD Discs 1-10 / **DDD** Discs 11-12

RECORDING DATA

Discs 1-10

Recorded between 1977 and 1980 at Nacka Aula, Sweden (*Piano Concerto*: December 1978
at the Henry Wood Hall, London, England)

Recording producer: Robert von Bahr (*Piano Concerto*: James Burnett & Robert von Bahr)

Sound engineer and tape editing: Robert von Bahr (*Piano Concerto*: Bob Auger & Robert von Bahr)

Sennheiser microphones; Revox A-77 tape recorder; Agfa PEM 468 tape

(*Piano Concerto*: Bob Auger's multi-miked, 8-track recording equipment)

Digital remastering: Matthias Spitzbarth, September 2006

Discs 11-12

Recorded in March 1993 at the Linköping Concert Hall, Sweden (*Piano Concerto*)

and in May 1993 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden (solo works)

Recording producer: Robert Suff (*Piano Concerto*); Robert von Bahr (solo works)

Sound engineer: Ingo Petry (*Piano Concerto*); Ingo Petry & Robert von Bahr (solo works)

Digital editing: Jeffrey Ginn (*Piano Concerto*); Robert von Bahr (solo works)

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex D-20 DAT recorder

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Dag Schjelderup-Ebbe 1977-80 (discs 1-10); © Allan B. Ho 1993 (*Piano Concerto*, original version);

© Rune J. Andersen (solo works, discs 11-12)

Translations: William Jewson, John Skinner & Andrew Barnett (English); Rune J. Andersen (Norwegian);

Per Skans (German); Arlette Lemieux-Chéné (French)

Photographs of Eva Knardahl: © Leif Oxelgren

Photograph of Love Derwinger: © Lars Rindelöf

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1626/28 © 1977-1993 & © 2006, BIS Records AB, Åkersberga.

