



EDVARD GRIEG

THE THREE SONATAS FOR VIOLIN AND PIANO



DONG-SUK KANG VIOLIN · ROLAND PÖNTINEN PIANO

GRIEG, EDVARD HAGERUP (1843–1907)

THE THREE SONATAS FOR VIOLIN AND PIANO

	SONATA NO. 1 IN F MAJOR, Op. 8	23'10
1	I. <i>Allegro con brio</i>	9'04
2	II. <i>Allegretto quasi andantino</i>	5'01
3	III. <i>Allegro molto vivace</i>	8'54
	SONATA NO. 2 IN G MAJOR, Op. 13	20'33
4	I. <i>Lento doloroso – Allegro vivace</i>	9'05
5	II. <i>Allegretto tranquillo</i>	5'56
6	III. <i>Allegretto animato</i>	5'20
	SONATA NO. 3 IN C MINOR, Op. 45	24'10
7	I. <i>Allegro molto ed appassionato</i>	9'11
8	II. <i>Allegretto espressivo alla Romanza</i>	7'06
9	III. <i>Allegro animato</i>	7'45

TT: 69'04

DONG-SUK KANG *violin*

ROLAND PÖNTINEN *piano*

INSTRUMENTARIUM

Violin: Omobono Stradivarius, Cremona 1740. Bow: Vigneron, Paris

Grand Piano: Steinway D

‘**L**ast week I had the pleasure of performing my three violin sonatas with Lady Neruda-Hallé before the best Danish audience and of being met with the warmest understanding. As you can imagine we played them well – and this had a special significance for me, because these three works are among my best and represent periods in my development: the first, naïve and rich in role models; the second, national; and the third, with the wider horizon.’ In such terms Edvard Grieg wrote to his friend, the Norwegian poet Bjørnstjerne Bjørnsson, on 16th January 1900.

It is therefore by no means contrary to Grieg’s intentions to perform his three violin sonatas together, as on this CD. The reasons Grieg gave are simple: first of all he regarded them as some of the best pieces, and secondly they represent important phases in his development. The sonatas do indeed draw attention to fundamental aspects of Grieg as a creative artist. The First Sonata bears the stamp of German romanticism but also possesses Nordic and Norwegian characteristics. In the Second Sonata Grieg demonstrates that a wholly Norwegian idiom can be used in a classical sonata-form structure whilst, in the Third Sonata, we find universal and national musical elements fused into something deeply personal and specifically Griegian.

Sonata No. 1 in F major, Op. 8

The Violin Sonata in F major was composed in Rungsted in Denmark in the summer of 1865, just after the Piano Sonata in E major, Op. 7, and only a few months after the Humoresques, Op. 6 (both available on BIS-107). In the latter work we observe clearly for the first time that Grieg used elements of Norwegian folk music. This development towards a Norwegian tonal language took place during Grieg’s stay in Denmark in the years 1863–66. After finishing his studies in Leipzig in the spring of 1862 he had spent the following year at home in Bergen, but had thought himself ‘too much influenced by Chopin, Schumann, Mendelssohn and Wagner, and that he needed, so to speak, more elbow-room and a more personal, more individual air to

breathe,’ as he mentioned in an interview in *Dannebrog* on 26th December 1893. In a letter to Iver Holter on 9th February 1897 Grieg is even more explicit: ‘After my stay in Leipzig I was completely destroyed. I didn’t know if I was coming or going, because I was being impelled by a vague longing towards Copenhagen...’ His longing seems in reality not to have been a vague one: in his letter to Holter Grieg also writes: ‘I did not want to be simply Norwegian, even less to be hyper-Norwegian – but simply myself. I wanted to express something of what is best in me, and that lay ten thousand kilometres away from Leipzig and its atmosphere...’

With the Violin Sonata in F major we find ourselves in the middle of the period when Grieg was searching for a more individual musical language. As already mentioned, Grieg described the work as ‘naïve and rich in role models’. The first and third movements are in traditional sonata form, while the middle movement is in ABA form. We are not told why it is especially naïve, nor the role model Grieg had in mind for the beginning of the sonata. At any rate the piece begins, most surprisingly, with two relatively long minor chords, far removed from the main key. As early as the second theme (bar 34) we encounter a characteristic feature in Grieg’s handling of sonata form: he brings in the second theme quite unexpectedly, which is unusual. Grieg does this quite intentionally, however, ‘for the benefit of the architectural effect and of the thematic contrast’, as he wrote to his friend Frants Beyer on 15th February 1884. After the end of the exposition (with the epilogue theme in C major) we come to the next big surprise. The development is introduced by the main theme in a completely new form and with a very different character – at a peaceful tempo (*Andante*) in the minor key. In their book on Grieg’s chamber music (*Edvard Grieg. Chamber Music*. Scandinavian University Press – the standard work of reference for Grieg’s chamber music) Finn Benestad and Dag Schjelderup-Ebbe write about this very passage: ‘Harmonically, the most fascinating passages are to be found at the beginning of the development... The inherent modality of melody and many of the chord progressions are used in conjunction with a technique of another origin:

chromaticism. The blending of these two elements in a basically functional (key-related) tonality into a unified whole is one of Grieg's most important contributions to Romantic harmony, one that was developed by him into an idiom of great subtlety.' Grieg's perception of the main theme as 'hermaphrodite' should remove any doubt that he is here clearly influenced by Norwegian folk melodies: in July 1900 he wrote to his American biographer Henry T. Finck that 'one cannot tell if they are in the major or the minor'.

In the second movement – *Allegretto quasi andantino* – Grieg appears to indicate very clearly what was to come. In the trio section there is a very characteristic imitation of the Hardanger fiddle – the Norwegian national instrument above all others – and the musical form is that of the springaren, a merry Norwegian dance in 3/4-time. Folk dance forms can be found both in Op. 6 and in Op. 7, but the *springar* style combined with the characteristic playing style of the Norwegian national instrument creates a very special effect. One further factor should be borne in mind. In this movement the theme of the 'A' section is allegedly inspired by the Danish composer J. P. E. Hartmann, but it is reworked by Grieg to such an extent that the so-called 'Grieg motif' – a falling minor second moving on to the dominant – provides the characteristic intervals of the theme. This does not happen only in the 'A' section. In the 'B' section too, where we might expect new, contrasting material, the 'Grieg motif' is central. In this way Grieg attains a very special effect: the characteristic style of the Hardanger fiddle and the joyous sounds of the *springar* serve as the element of contrast. In view of Grieg's quest for a personal style it is tempting to see something symbolic in this: that his individual musical language might be found in Norwegian musical feeling. A year previously, in the summer of 1864, Ole Bull had specifically advised him to distance himself from the influence of Gade – and Gade was one of the composers whom Grieg mentions as a source of inspiration for the Sonata in F major. For instance, Ole Bull had said to him: 'Create your own style! You've got it in you: write music which will bring honour to your country. You must

develop a strongly Norwegian feel to your music. If you do that, you could become famous; but if you follow in Gade's footsteps you'll only trip up.' – 'It was as though the scales fell from my eyes then. I followed Ole Bull's advice and developed the style which people have called typical of me.'

One cannot say, however, that the third movement, *Allegro molto vivace*, takes up the national call-to-arms of the second movement. This movement must be regarded as the weakest in the sonata, and it is characterized principally by a flood of thematic ideas. Equilibrium is restored by the harmonic activity, which is much simpler. Grieg does have one surprise for us, however: at the beginning of the development, at bar 152, the piano enters with a fugue theme based on the second theme, and for fifteen bars we have the impression that Grieg intends to write a development in the form of a fugue – which would be unique in his sonatas. After fifteen bars, however, this comes to an abrupt end and he re-introduces elements of the main theme. Bearing in mind that Grieg came to regard his period at the Leipzig conservatory in a strongly negative light, we may feel that in these fifteen bars he was poking gentle fun at his theoretical studies – or quite simply taking leave of the Leipzig conservatory.

Grieg related an amusing anecdote about the time he showed the Sonata in F major and the Piano Sonata, Op. 7, to Gade: 'He looked at me benevolently, put his hand on my shoulder and said: "That's fine. Now let's take a closer look"'. Then we climbed up a narrow, steep chicken ladder to Gade's study where, full of enthusiasm, he sat down at the piano. I had been told that Gade drank large quantities of water at moments of inspiration. That day the Professor drained four large carafes.'

The sonata is dedicated to August Fries, a violinist and the leader of the Bergen orchestra. It was the Swedish violinist Anders Pettersson, however, who gave the first performance, with Grieg himself at the piano. The première took place in mid-November 1865 at a very successful concert in the Leipzig Gewandhaus.

Sonata No.2 in G major, Op.13

On 30th July 1867, barely two years after the first performance of the Sonata in F major, Grieg wrote in a letter to his Danish friend Gottfred Matthison-Hansen: ‘Now I have been at leisure for three weeks, and in these three weeks I have written a new violin sonata, and I look forward to hearing it when my countryman Svendsen comes here, which will be soon. For he is the only person to whom I can entrust it; the other violinists all hate me, probably from envy – as Andersen [the Danish fairy-tale author Hans Christian Andersen] says somewhere, they discover the weaknesses and don’t see the good points, or don’t want to see them.’ There are, nevertheless, significant weaknesses in this sonata. Whereas the Sonata in F major, with its great richness of invention, can be perceived as fragmented, the G major Sonata is far more homogeneous. Superficially the formal processes are simple. The first movement is in sonata form, the middle movement in ABA form and the last movement is a sonata rondo.

An especially characteristic feature of the G major Sonata is the manner in which Grieg makes use of the ‘Grieg motif’. In the same way that he used it as a unifying element between the ‘A’ and ‘B’ sections in the second movement of the F major Sonata, here in the G major Sonata he uses it as a unifying principle in all three movements. The motif was not created by Grieg himself, but comes from Norwegian folk music; it is also found in the folk music of other countries. Its association with Grieg’s name is justified by his very characteristic use of it – not only in this sonata, but in many of his works. In a letter to Henry T. Finck on 17th July 1900 Grieg writes of the motif: ‘I always had one special preference as a special sign of our folk music: the treatment of the leading-note, especially when it is followed by a drop to the dominant.’ Grieg’s characterisation of the G major Sonata as ‘the national’ is not least a result of his use of this motif, combined with *springar* rhythms, in the outer movements. We find it in many different forms – in a modal form, in inversion, and so radically altered that it almost disappears. Although Grieg tried to achieve unity in a

larger composition in this manner, he also demonstrated that it is possible to use elements of folk music within the formal confines of classical music.

Another feature of the F major Sonata which recurs in the G major Sonata is the use of sequences. In the development section of the first movement of the F major Sonata, musical blocks fall in a stepwise manner, whilst in the third movement the stepwise progress is upward. Harmonically, the sequences in both movements blend very naturally, and for this reason they are not perceived as unnatural. In the G major Sonata things are different. In the development section of the first movement the sequences are much more abrupt: bars 184–191 are repeated in bars 192–199 and 200–205, each time transposed up a minor third but without any harmonic transition. Such treatment of the thematic material in a development section is one of the reasons why Grieg has often been reproached for not being able to create inner relationships and unity within larger musical forms. The influential and very conservative Leipzig critic Eduard Bernsdorf was one of Grieg's harshest critics on this account. It is also true that Grieg's compositions in sonata form have much less motivic-thematic working-out than we find in, for example, the works of Beethoven. One of the main reasons for this is that Grieg did not think principally in motivic-thematic terms but instead in melodic-thematic ones. He undoubtedly inherited this from the Romantic composers, especially from Robert Schumann, who in turn was also reproached in similar terms for not adapting himself to the demands of classical sonata form by a logical, stringent development of his thematic material. Schumann was always one of Grieg's favourite composers and John Gardner, professor of composition at the Royal Academy of Music in London, explains this similarity between the two composers by pointing out that it was Schumann's sonata form, not Beethoven's, that served as a model for Tchaikovsky, Smetana, Grieg and Fauré.

Even though it appears that Grieg existed in a sonata-form tradition which was more Schumannesque than Beethovenian, in the G major Sonata he clearly shows that it is possible to use thematic material anchored in melody (i.e. folk melody) with-

out renouncing the basic classical ideals. Balance and clarity, formal unity and strength are the most striking features of the G major Sonata. Its tautness, by comparison with the F major Sonata, is striking.

The sonata was dedicated to Grieg's fellow composer Johan Svendsen. At the première in Kristiania (Oslo) on 16th November 1867, given by the violinist Gudbrand Bøhn with Grieg himself at the piano, it was immediately acclaimed by the public. The reason is simple: in spite of the gloomy introduction to the first movement, which might lead us to expect grand drama, the sonata changes over to a mood of jubilant happiness. The first and third movements are characterised by merry *springar* rhythms, whilst the second movement, which has no audible national tone, forms an effective contrast. The sonata is undoubtedly one of Grieg's most cheerful works and it speaks directly to anybody who loves music.

Sonata No. 3 in C minor, Op. 45

In a letter to Gerhard Schjelderup (one of Grieg's Norwegian biographers) on 11th May 1905, Grieg relates that Gade, after hearing a performance of the G major Sonata, urged Grieg not to make his next sonata so Norwegian. Grieg, however, was of quite the opposite opinion, and answered that the following sonata would on the contrary be even more Norwegian. This was not to be: of all Grieg's violin sonatas, the Third contains the least evidence of Norwegian musical style.

Seen purely from a structural point of view the first movement is in sonata form, but it departs from it in one respect: after the recapitulation we hear the start of the development once again, which creates the impression that a second development is beginning. We hear no more than its beginning, though, and the movement ends with a coda. The second movement is in ABA' form, whilst the third is in ABA'B' form; both movements end with a coda. In thematic terms one feature is especially striking: whereas the thematic material in the F major and G major Sonatas is characterized by melody, in the C minor Sonata it is marked by economy and restraint in handling

the material which is more reminiscent of Beethoven than of Schumann or Brahms. Even the second movement which, melodically, is broadly conceived, is characterized more by classical purity than by Romantic grandeur.

Even if a national Norwegian musical style is virtually undetectable in this sonata, however, it should not be assumed that it is absent. It is rather so polished and so skilfully interwoven into the course of musical events that it does not occupy the prominent place that it held in the first two sonatas. For example the focusing on the dominant and the leap of a fifth in the main theme of the third movement are not perceived as obtrusively national in tone. The ‘Grieg motif’, which appears in all three movements, is concealed and reshaped. The motif is concealed in the violin part as early as the first two bars: the last two notes of the first bar, C–B, progress in bar 2 to G, and the second bar then contains a sort of inversion of the motif: B–C–E flat. In bars 7–19 we find the motif in the top line of the piano part: A flat–G–E flat in bars 7–8 and C–B flat–G in the next two bars, with transpositions in the following bars. In the development the motif becomes more easily discernible, when Grieg broadens the main theme in long note-values: we find the motif in its ‘pure’ form in the violin part in bars 150–151 (B flat–A–F) and in a sort of inversion in bar 153 (A–B flat–D) and bar 159 (A–B flat–D flat). The second movement begins with the motif in inversion: E–G sharp–A, heard more clearly in bars 3–4 (G sharp–F sharp–D sharp) and bars 6–7 (E–D sharp–B). In the third movement the motif forms an effective contrast in the main theme: the ‘Grieg motif’ (A flat–G–E flat) contrasts with the focusing on the leap of a fifth at the beginning of the theme in the violin part in bars 2–4.

The absence of an audibly national element – the very feature by means of which we normally identify Grieg – naturally raises the question: what are we actually hearing here? German Romanticism? We should be best advised to seek the answer in the development which Grieg underwent during the twenty years which separate the G major Sonata (1867) from the C minor Sonata (1886–87). In the course of these

years Grieg experienced great personal crises: his vocation as a composer was called into serious question and, simultaneously, his marriage almost collapsed. Right from the first bar of the C minor Sonata we are struck by the powerful emotional expression and the dramatic intensity – an intensity which loses none of its power even in the softest lyrical sections. On the contrary, these sections seem to be intensified by the drama which surrounds them. This is clearly a profound work, the work of an artist who, purified by the crises of life, has espied further horizons. Therefore the C minor Sonata, like the String Quartet in G minor (BIS-543) from the dark winter of 1877–78, is a deeply personal work, and today’s Grieg scholars are unanimous that typical elements of Grieg can be found in the C minor Sonata – in its fusion of universal, national and individual aspects. Grieg referred to the relationship between these facets of his art as early as 25th April 1881, to his biographer Aimar Grønvold: ‘In several biographies of Svendsen I have read that nationalism was for Svendsen the means, for me the end itself. I must ask you, in the name of truth, to protest against this. I don’t wish to speak of the hyper-Norwegian strayings of my youth. For as a modern artist I aim for that which is universal, or rather that which is individual. If this is also national, then it is merely the case that the individual is also national, and in such a case this is no drawback.’ In an interview with the *Berliner Lokal-Anzeiger* on 4th April 1907 Grieg goes further: ‘I was educated in the German tradition, I studied in Leipzig and, musically speaking, I am entirely German. But then I went to Copenhagen and became acquainted with Gade and Hartmann. It then became clear to me that I could only develop further on a national basis. It was our Norwegian folk music that showed me the way... I know precisely why my music sounds too national to German ears, but I must also bear in mind that a significant part of my individuality can be traced back to my Germanization – for it cannot be found in our Norwegian ancestry. I do nevertheless believe that our ancestry is capable of attaining this harmony, that maybe in a mysterious way it is there.’

The Sonata in C minor is dedicated to the painter Franz von Lehnbach and was

first played in the Neues Gewandhaus in Leipzig on 10th December 1887 – this time, too, Grieg played the piano part. The violin part was played by the outstanding Russian violinist Adolf Brodsky, and in a letter to his friend Frants Beyer on 11th May Grieg wrote about the performance: ‘In the morning I had an argument with Brodsky, who wanted to have the lid of the piano closed. I did not give in, however; I opened it and promised to be more reticent. As he was clearly still dissatisfied, I said: “That is a Norwegian promise!” – and he believed me! You can take my word that he played superbly! There was applause after each of the movements, and we were called back twice after the finale...’ Even the critic Bernsdorf, who once again had several critical and waspish remarks to make, had to relent in the light of Brodsky’s and Grieg’s playing and admit that the public received the work with ardent enthusiasm.

© *Rune J. Andersen 1994*

Born in Korea, **Dong-Suk Kang** went to New York in 1967 to study at the Juilliard School and later at the Curtis Institute under Ivan Galamian. Following a début at the Kennedy Center and an appearance with Seiji Ozawa, he went on to win top prizes in a number of international competitions including the Carl Flesch Competition in London and the Queen Elisabeth Competition in Brussels. During his highly successful career he has appeared with many of the great orchestras of the world in major cities from Los Angeles and Philadelphia to London, Paris and St Petersburg, in collaboration with some of the most distinguished conductors of our time.

Roland Pöntinen has performed with major orchestras throughout the world, collaborating with such eminent conductors as Esa-Pekka Salonen, Evgeny Svetlanov and Leif Segerstam. Highlights of his career include appearances with the Philharmonia Orchestra in Paris and London, with the Los Angeles Philharmonic Orchestra at the Hollywood Bowl as well as performances at the BBC Proms. Roland Pöntinen

has acquired a vast repertoire, and many composers have dedicated works to him. In great demand as a recitalist, he has appeared at prestigious festivals and regularly works with distinguished chamber music partners. Roland Pöntinen is a member of the Royal Swedish Academy of Music.

www.rolandpontinen.com



DONG-SUK KANG



ROLAND PÖNTINEN

Photo: © P.H Lindberg

„Vorige Woche hatte ich die Freude, mit Madame Neruda-Hallé meine 3 Violinsonaten dem besten dänischen Publikum vorzuspielen, und dabei auf das wärmste Verständnis zu stoßen. Du kannst mir glauben, dass wir es gut machten, und das hatte für mich eine besondere Bedeutung, weil diese 3 Werke zu meinen besten gehören und Perioden meiner Entwicklung vertreten, die erste, naiv und voller Vorbilder; die zweite, national; und die dritte mit dem weiteren Horizont.“ Dies schrieb Edvard Grieg am 16. Januar 1900 an seinen norwegischen Dichterfreund Bjørnstjerne Bjørnson.

Es ist also kein „ungrieg’scher“ Gedanke, Griegs drei Violinsonaten wie auf dieser CD zusammenzustellen. Der Grund, den Grieg angibt, ist einfach: Erstens zählte er sie zum Besten, das er schuf. Zweitens sind sie Beispiele wichtiger Perioden seiner Entwicklung. Die Sonaten weisen sogar auf grundlegende Charakteristika Griegs als schaffender Künstler hin. Die erste Sonate hat vor allem ein deutsch-romantisches Gepräge, aber auch nordische und norwegische Züge. In der zweiten Sonate zeigt Grieg, dass sich eine durchweg nationale norwegische Tonsprache in der klassischen Sonatensatzform verwenden lässt, während wir in der dritten universale und nationale Elemente finden, die zu etwas tief Persönlichem und spezifisch Grieg’schem verschmelzen.

Sonate Nr. 1 F-Dur op. 8

Die F-Dur-Sonate wurde im Sommer 1865 im dänischen Rungsted komponiert, kurz nach der Klaviersonate e-moll op. 7, aber nur wenige Monate nach den Humoresken op. 6 (beide auf BIS-107) – jenem Werk, in dem sich erstmals deutlich erkennen lässt, dass Grieg Elemente der norwegischen Volksmusik aufgreift. Die Hinwendung zu einer norwegisch gefärbten Tonsprache fand während Griegs Aufenthalt in Dänemark in den Jahren 1863–66 statt. Nach dem Studienabschluss in Leipzig im Frühling 1862, verbrachte er das folgende Jahr zu Hause in Bergen, entdeckte aber, dass er zu sehr „von Chopin, Schumann, Mendelssohn und Wagner beeinflusst war und gleich-

sam etwas mehr Bewegungsfreiheit und eine persönlichere, individuellere Luft zum Atmen brauchte“, wie er in einem Interview in *Dannebrog* am 26. Dezember 1893 sagte. In einem Brief an Iver Holter am 9. Februar 1897 drückte Grieg die Sache noch schärfer aus: „Nach meinem Leipziger Aufenthalt war ich völlig zerstört. Ich wusste weder aus noch ein, da mich eine unbestimmte Sehnsucht nach Kopenhagen zog ...“. Die Sehnsucht scheint aber nicht ganz so unbestimmt gewesen zu sein, denn im Brief an Holter schreibt Grieg auch: „Ich wollte nicht einfach norwegisch sein, noch weniger hypernorwegisch – sondern einfach ich selbst. Ich wollte etwas vom Besten in mir zum Ausdruck bringen, und das lag 10.000 Kilometer weit weg von Leipzig und seiner Atmosphäre ...“.

Mit der Violinsonate F-Dur befinden wir uns mitten in jener Periode, in der Grieg auf der Suche nach einer persönlicheren Tonsprache war. Wie erwähnt, beschrieb Grieg sie als „naiv und voller Vorbilder“. Der erste und der dritte Satz stehen in der traditionellen Sonatensatzform, während der Mittelsatz ABA-Form aufweist. Grieg schweigt sich aus darüber, warum er die Sonate für besonders naiv hielt oder welches Vorbild er für den Beginn der Sonate hatte. Sie beginnt jedenfalls höchst überraschend mit zwei relativ langen und von der Haupttonart weit entfernten Mollakkorden. Bereits beim Erscheinen des Seitenthemas in Takt 34 begegnen wir einem typischen Zug in Griegs Handhabung der Sonatensatzform: Er lässt das zweite Thema ganz unvermittelt einsetzen, was recht ungewöhnlich ist. Grieg tut dies allerdings ganz bewusst „zugunsten der architektonischen Wirkung und des Themenkontrasts“, wie er am 15. Februar 1884 an seinen Freund Frants Beyer schrieb. Nach dem Schluss der Exposition mit dem Epilogthema in C-Dur gelangen wir zur nächsten großen Überraschung: Die Durchführung beginnt mit dem Hauptthema in einer ganz neuen Gestalt und mit einem ganz neuen Charakter – in ruhigem Tempo (*Andante*) und in Moll. In ihrem Buch über Griegs Kammermusik (*Edvard Grieg. Chamber Music*. Scandinavian University Press – das Standardwerk zu Griegs Kammermusik) schreiben Finn Benestad und Dag Schjelderup-Ebbe über diese Stelle: „In harmonischer Hin-

sicht findet man die faszinierendsten Passagen am Anfang der Durchführung ... Die Modalität der Melodik und viele der Akkordfolgen werden in Verbindung mit einer Technik anderen Ursprungs verwendet: der Chromatik. Das Vermischen dieser beiden Elemente zu einem Ganzen innerhalb einer prinzipiell funktionellen (tonartbezogenen) Tonalität ist einer von Griegs wichtigsten Beiträgen zur romantischen Harmonik und wurde von ihm zu einer Sprache von großer Subtilität entwickelt.“

Dass Grieg das Hauptthema als „zwitterig“ auffasst, belegt ohne Zweifel, dass er bereits hier deutlich von norwegischen Volksmelodien beeinflusst ist: „... man weiß nicht, ob sie in Dur oder in Moll stehen“, schrieb er im Juli 1900 an seinen amerikanischen Biographen Henry T. Finck.

Im zweiten Satz (*Allegretto quasi andantino*) scheint Grieg die kommende Entwicklung klar anzukündigen. Im Trierteil wird die Hardangerfiedel – das norwegische Nationalinstrument *par excellence* – höchst charakteristisch imitiert; formal handelt es sich um den Springar, einen fröhlichen norwegischen Tanz im 3/4-Takt. Volkstänze finden sich sowohl in Op. 6 wie auch in Op. 7, doch der Springar in Kombination mit der charakteristischen Spielweise des norwegischen Nationalinstruments erzeugen einen ganz besonderen Effekt. Hinzu kommt noch ein anderer Umstand: Das Thema des A-Teils in diesem Satz ist anscheinend von dem dänischen Komponisten J. P. E. Hartmann inspiriert, wurde aber von Grieg derart umgestaltet, dass seine charakteristischen Intervalle nunmehr dem sogenannten „Grieg-Motiv“ entsprechen – eine fallende kleine Sekunde, weitergeführt zur Dominante. Das „Grieg-Motiv“ prägt nicht nur den A-, sondern auch den B-Teil, in dem man neues und kontrastierendes Material erwarten würde. Dadurch erreicht Grieg den ganz speziellen Effekt, dass die charakteristische Spielweise der Hardangerfiedel und die fröhlichen Springar-Töne als kontrastierendes Element dienen. Im Hinblick auf Griegs Suche nach einem persönlichen Stil ist man geneigt, darin etwas Symbolisches zu sehen: Seine persönliche Tonsprache könnte sich im norwegischen Musikempfinden finden. Ein Jahr zuvor, im Sommer 1864, hatte Ole Bull ihm nachdrücklich geraten, sich vom Einfluss

Gades zu befreien – eines Komponisten, den Grieg als eine Inspirationsquelle für die F-Dur-Sonate anführte. Ole Bull hatte ihm u.a. gesagt: „Schaffe Deinen eigenen Stil! Du hast ihn in Dir. Schreibe Musik, die Deinem Land Ehre bringt. Du musst ein starkes norwegisches Tongefühl entwickeln. Wenn Du das tust, kannst Du berühmt werden, aber wenn Du in Gades Fußstapfen wandelst, wirst Du nur umfallen.“ – „Da fiel es mir wie Schuppen von den Augen. Ich folgte Ole Bulls Rat und entwickelte den Stil, der als typisch für mich gilt.“

Der dritte Satz (*Allegro molto vivace*) freilich knüpft mitnichten an die nationale Aufbruchsstimmung des zweiten Satzes an. Dieser Satz muss als schwächster des Werkes bezeichnet werden, und er wird vor allem von einer Überfülle thematischer Gedanken geprägt. Das Gleichgewicht wird durch den harmonischen Verlauf wiederhergestellt, der weitaus einfacher ist. Grieg hält allerdings eine Überraschung bereit: Zu Beginn der Durchführung setzt das Klavier in T. 152 mit einem auf dem zweiten Thema basierenden Fugenthema ein, und fünfzehn Takte lang hat man das Gefühl, Grieg plane eine Durchführung in Fugenform, was in seinen Sonaten einzigartig wäre. Doch nach den fünfzehn Takten folgt ein jähes Ende, und stattdessen erscheinen Elemente des Hauptthemas. Angesichts des Umstands, dass Grieg seine Zeit am Leipziger Konservatorium in zusehends negativerem Licht betrachtete, könnte man annehmen, dass er sich in diesen fünfzehn Takten ein wenig über seinen Theorieunterricht lustig machte – oder sich ganz einfach vom Leipziger Konservatorium verabschiedete.

Grieg erzählte eine lustige Anekdote darüber, wie er Gade die F-Dur-Sonate und die Klaviersonate op. 7 zeigte. „Er sah mich wohlwollend an, legte seine Hand auf meine Schulter und sagte: Sehr schön. Nun sehen wir sie uns etwas genauer an.“ Dann kletterten wir über eine schmale, steile Hühnerleiter in Gades Arbeitszimmer hinauf, wo er sich voller Begeisterung ans Klavier setzte. Man hatte mir gesagt, Gade trinke in Augenblicken der Inspiration große Mengen Wasser. An jenem Tag leerte der Professor vier große Karaffen.“

Die Sonate ist August Fries gewidmet, dem Violinisten und Konzertmeister des Bergener Orchesters. Zur Uraufführung brachte das Werk jedoch der schwedische Violinist Anders Pettersson mit Grieg am Klavier; sie fand Mitte November 1865 im Rahmen eines sehr erfolgreichen Konzerts im Leipziger Gewandhaus statt.

Sonate Nr. 2 G-Dur op. 13

Am 30. Juli 1867, knapp zwei Jahre nach der Uraufführung der F-Dur-Sonate, schrieb Grieg in einem Brief an seinen dänischen Freund Gottfred Matthison-Hansen: „Seit 3 Wochen habe ich frei, und in diesen 3 Wochen habe ich eine neue Violinsonate geschrieben, die zu hören ich mich freue, wenn mein Landsmann Svendsen in Kürze hierherkommt. Er ist nämlich der einzige, dem ich mich traue sie zu geben; die anderen Violinisten hassen mich alle, vermutlich aus Neid – es geht ihnen, wie Andersen [der dänische Märchendichter Hans Christian Andersen] irgendwo sagt: Sie finden die Schwächen und sehen nicht das Gute, oder wollen es nicht sehen.“ Diese Sonate weist allerdings in der Tat beträchtliche Schwächen auf. Während die F-Dur-Sonate in ihrem ganzen Erfindungsreichtum als zerstückelt empfunden werden kann, ist die G-Dur-Sonate viel eher aus einem Guss. Äußerlich gesehen ist der formale Verlauf einfach. Der erste Satz hat Sonatensatzform, der mittlere Satz ABA-Form, und der letzte Satz ist ein Sonatenrondo.

Ein besonders charakteristischer Zug der G-Dur-Sonate ist die Weise, auf welche Grieg das „Grieg-Motiv“ einsetzt. So wie er es zwischen dem A- und dem B-Teil des zweiten Satzes der F-Dur-Sonate als verbindendes Element benützte, setzt er es in der G-Dur-Sonate als vereinheitlichendes Prinzip sämtlicher drei Sätze ein. Das Motiv stammt nicht von Grieg selbst, sondern aus der norwegischen Volksmusik; man findet es übrigens auch in der Volksmusik anderer Länder. Seine Verknüpfung mit dem Namen Griegs hat ihren Grund darin, dass er es – nicht nur in dieser Sonate, sondern in vielen seiner Werke – auf charakteristische Weise verwendet hat. In einem Brief an Henry T. Finck vom 17. Juli 1900 schreibt Grieg über das Motiv: „Für ein

besonderes Merkmal unserer Volksmusik hatte ich stets eine Vorliebe: die Behandlung des Leittons, besonders wenn er zur Dominante herabgeführt wird.“ Dass Griegs seine G-Dur-Sonate als „national“ bezeichnete, ist nicht zuletzt auf seinen Gebrauch dieses Motivs in Kombination mit Springar-Rhythmen in den Ecksätzen zurückzuführen. Wir finden es in vielen verschiedenen Formen – in einer modalen Fassung, in der Umkehrung, und auch so stark verändert, dass es nahezu verschwindet. Während Grieg solcherart ein größeres Werk einheitlich gestalten wollte, zeigt er zugleich, dass sich Elemente der Volksmusik durchaus innerhalb der Formenwelt der klassischen Musik verwenden lassen.

Ein anderer Zug der F-Dur-Sonate, der in der G-Dur-Sonate wiederkehrt, ist der Gebrauch von Sequenzen. In der Durchführung des ersten Satzes werden musikalische Blöcke stufenweise abwärts versetzt, während die Richtung im dritten Satz stufenweise aufwärts geht. In beiden Sätzen gehen die Sequenzen in harmonischer Hinsicht auf sehr natürliche Weise ineinander über, und man empfindet sie daher nicht als unnatürlich. In der G-Dur-Sonate verhält es sich anders. In der Durchführung des ersten Satzes erfolgt die Sequenzierung weitaus abrupter: T. 184–191 werden in T. 192–199 und 200–205 wiederholt, jeweils um eine kleine Terz nach oben transponiert, aber ohne jede harmonische Überleitung. Eine derartige Handhabung des thematischen Materials in einer Durchführung ist einer der Gründe dafür, dass Grieg öfters der Vorwurf gemacht wurde, er sei nicht imstande, innerhalb größerer musikalischer Formen Zusammenhang und Einheit herzustellen. Der tonangebende und sehr konservative Leipziger Kritiker Eduard Bernsdorf war einer von Griegs schärfsten Kritikern in dieser Hinsicht. Unbestritten zeigen Griegs Werke in Sonatenhauptsatzform auch weitaus weniger motivisch-thematische Arbeit als wir sie etwas von Ludwig van Beethoven kennen. Ein Hauptgrund dafür ist, dass Grieg nicht in erster Linie motivisch-thematisch, sondern melodisch-thematisch denkt. Dies hat er zweifelsohne von den romantischen Komponisten geerbt, besonders von Robert Schumann, dem seinerzeit derselbe Vorwurf gemacht wurde: dass er sich nicht den

Forderungen der klassischen Sonatenform nach einer logisch stringenten Entwicklung des Themenmaterials beuge. Zeitlebens war Schumann einer von Griegs Lieblingskomponisten, und John Gardner, Kompositionsprofessor an der Royal Academy of Music in London, erklärt die diesbezüglichen Ähnlichkeiten zwischen den beiden Komponisten dadurch, dass es Schumanns und nicht Beethovens Sonatenform war, die Tschaikowsky, Smetana, Grieg und Fauré als Vorbild diente.

Selbst wenn es aussieht, als ob Grieg viel eher in einer Schumann'schen als in einer Beethoven'schen Sonatentradition stand, zeigt er in der G-Dur-Sonate deutlich, dass es möglich ist, thematisches Material mit Verankerung im Melodischen (und namentlich Volksmelodischen) zu verwenden, ohne die grundlegenden klassischen Ideale zu verwerfen – Gleichgewicht und Klarheit, formale Geschlossenheit und Festigkeit sind die hervorragenden Merkmale der G-Dur-Sonate. Gerade im Vergleich mit der F-Dur-Sonate ist die Verdichtung erstaunlich.

Die Sonate ist dem Komponistenfreund Johan Svendsen gewidmet. Bei der Uraufführung in Kristiania (Oslo) am 16. November 1867 durch den Violinisten Gudbrand Bøhn mit Grieg am Klavier wurde sie vom Publikum mit großer Begeisterung aufgenommen. Der Grund hierfür ist einfach: Nach der düsteren Einleitung des ersten Satzes, die ein großes Drama anzukündigen scheint, schlägt die Sonate in jubelnde Freude um. Die Sätze 1 und 3 werden durch die fröhlichen Springar-Rhythmen charakterisiert, während der mittlere Satz, der kein hörbares nationales Gepräge hat, einen effektvollen Kontrast bildet. Die Sonate ist ohne Zweifel eines der fröhlichsten Werke Griegs, und sie spricht jeden Musikliebhaber direkt an.

Sonate Nr. 3 c-moll op. 45

In einem Brief an Gerhard Schjelderup, einen seiner norwegischen Biographen, berichtet Grieg am 11. Mai 1905, dass Gade nach dem Anhören einer Aufführung der G-Dur-Sonate Grieg drängte, die nächste Sonate nicht so norwegisch zu machen. Grieg war aber ganz anderer Meinung und antwortete, die nächste Sonate würde

vielmehr noch norwegischer werden. Doch es sollte anders kommen: Unter allen Violinsonaten Griegs enthält die Sonate Nr. 3 die wenigsten Anklänge an die norwegische Musik.

Was das rein Formale betrifft, so steht der erste Satz in Sonatenform, von der er aber in einem Punkt abweicht: Nach der Reprise wird der Beginn der Durchführung wiederholt, so dass der Eindruck entsteht, es beginne eine zweite Durchführung. Doch es bleibt bei deren Anfang, worauf der Satz mit einer Coda endet. Der zweite Satz hat ABA'-Form, der dritte Satz ABA'B'-Form; beide Sätze schließen mit einer Coda. In thematischer Hinsicht fällt ein Umstand besonders auf: Während das thematische Material der Sonaten in F-Dur und G-Dur vom Melodischen geprägt ist, wird die Thematik der c-moll-Sonate durch eine Ökonomie und Nüchternheit geprägt, die eher an Beethoven denn an Schumann oder Brahms erinnert. Selbst im melodisch breit angelegten zweiten Satz steht eher klassische Reinheit denn romantische Schwelgerei im Vordergrund.

Obschon der nationale Ton Norwegens in dieser Sonate nahezu unauffindbar ist, bedeutet dies nicht, dass er fehlte. Er ist lediglich so fein und kunstvoll in das musikalische Geschehen hineingewoben, dass er nicht so deutlich heraussticht wie in den beiden ersten Sonaten. So etwa empfindet man die Dominanzzentrierung und den Quintsprung im Hauptthema des dritten Satzes nicht als betont national, und das in sämtlichen drei Sätzen erscheinende Grieg-Motiv hat Grieg versteckt und umgestaltet. Bereits in den beiden ersten Takten der Violinstimme ist das Motiv verborgen: Die zwei letzten Töne im ersten Takt, c–h, gehen im zweiten weiter zum g, und dort folgt zudem eine Art Umkehrung des Motivs: h–c–es. In den Takten 7–19 finden wir das Motiv in der Oberstimme des Klaviers: as–g–es in T. 7–8, und c–b–g in den nächsten zwei Takten, mit Transpositionen in den folgenden Takten. In der Durchführung erklingt das Motiv deutlicher, da Grieg das Hauptthema in langen Notenwerten ausbreitet: In seiner „reinen“ Form hören wir das Motiv in der Violinstimme, T. 150–151 (b–a–f), und in einer Art Umkehrung in T. 153 (a–b–d) und T. 159 (a–

b–des). Der zweite Satz beginnt mit dem Motiv in Umkehrung (e–gis–a), besser erkennbar in T.3–4 (gis–fis–dis) bzw. T.6–7 (e–dis–h). Im dritten Satz ist das Motiv ein effektvoll kontrastierendes Element im Hauptthema: Der Zentrierung um den Quintsprung am Themenbeginn in der Violinstimme (T.2–4) steht das Grieg-Motiv (as–g–es) in T.5 als Kontrast gegenüber.

Das Fehlen eines deutlichen nationalen Elements – jenes Elements, mit dem wir Grieg üblicherweise identifizieren – wirft natürlich die Frage auf: Was hören wir hier eigentlich? Deutsche Romantik? Allem Anschein nach muss die Antwort in jener Entwicklung gesucht werden, die bei Grieg in den zwanzig Jahren stattfand, die die G-Dur-Sonate (1867) von der c-moll-Sonate (1886/87) trennen. Während dieser Jahre machte Grieg ziemlich große Lebenskrisen durch: Seine Berufung als Komponist war schwer auf die Probe gestellt, während zur gleichen Zeit seine Ehe beinahe in die Brüche ging. Was gleich im ersten Takt der c-moll-Sonate auffällt, sind der heftige emotionale Ausdruck und die dramatische Intensität – eine Intensität, die selbst in den sanftesten lyrischen Abschnitten ihre Kraft keineswegs verliert. Diese Abschnitte scheinen im Gegenteil durch die Dramatik, die sie umgibt, zusätzlich intensiviert zu werden. Zweifelsohne ist dies ein tiefgründiges Werk, das Werk eines durch Lebenskrisen geläuterten Künstlers, der weitere Horizonte erblickt hat. Ebenso wie das Streichquartett g-moll (BIS-543) aus dem finsternen Winter 1877/78 ist die c-moll-Sonate also ein tief persönliches Werk, und die Grieg-Forscher sind sich heute darüber einig, dass man in der c-moll-Sonate typische Elemente des Komponisten finden kann – in der Verschränkung universaler, nationaler und individueller Aspekte. Über das Verhältnis dieser Facetten seiner Kunst äußerte sich Grieg bereits am 25. April 1881 gegenüber seinem Biographen Aimar Grønvold: „In manchen Biographien über Svendsen las ich die Äußerung, dass das Nationale bei mir der Zweck war, bei Svendsen das Mittel. Ich möchte Sie bitten, im Namen der Wahrheit dagegen zu protestieren. Ich will nicht über die hypernorwegische Verirrung in meiner Jugend sprechen. Denn als moderner Künstler habe ich das Universale zum Ziel, oder eher das Indivi-

duelle. Falls dies zugleich nationale Züge annimmt, liegt das nur daran, dass das Individuum national ist, und in einem solchen Fall ist das kein Nachteil.“ In einem Interview mit dem Berliner Lokal-Anzeiger am 4. April 1907 vertieft Grieg die Äußerung: „Ich wurde in der deutschen Schule erzogen, ich studierte in Leipzig und bin musikalisch gesehen völlig deutsch. Dann fuhr ich aber nach Kopenhagen und lernte dort Gade und Hartmann kennen. Da wurde es mir klar, dass ich mich nur auf einer nationalen Grundlage weiterentwickeln konnte. Es war unsere norwegische Volksmusik, die mir den Weg zeigte ... Ich weiß genau, aus welchem Grund meine Musik in deutschen Ohren allzu national klingt, aber ich muss wohl auch berücksichtigen, dass ein guter Teil meiner Individualität auf meine Germanisierung zurückzuführen ist. Denn sie ist im nordischen Volksstamm nicht zu finden. Ich glaube aber doch, dass unser Volksstamm imstande ist, zu dieser Harmonie zu gelangen, dass sie vielleicht auf geheimnisvolle Weise dort liegt.“

Die c-moll-Sonate wurde dem Maler Franz von Lenbach gewidmet und am 10. Dezember 1887 im Neuen Gewandhaus in Leipzig uraufgeführt – auch diesmal saß Grieg selber am Flügel. Der Violinpart wurde von dem hervorragenden russischen Violinisten Adolf Brodsky gespielt, und in einem Brief an seinen Freund Frants Beyer berichtet Grieg am 11. Dezember über das Konzert: „Vormittags hatte ich eine Auseinandersetzung mit Brodsky, der den Deckel des Flügels geschlossen lassen wollte. Ich fügte mich jedoch nicht, öffnete ihn und versprach, Zurückhaltung zu üben. Da er offenkundig immer noch nicht zufrieden war, sagte ich: ‚Das ist ein norwegisches Versprechen!‘ – und da glaubte er mir! Du kannst mir glauben, dass er fantastisch spielte! Es gab Beifall nach jedem Satz, und nach dem Finale wurden wir zweimal hervorgerufen ...“. Selbst der Kritiker Bernsdorf, der auch diesmal einige kritische und bissige Bemerkungen beisteuerte, musste angesichts des Vortrags von Brodsky und Grieg einlenken und zugeben, dass das Publikum das Werk mit glühender Begeisterung aufgenommen hatte.

© *Rune J. Andersen 1994*

Dong-Suk Kang, in Korea geboren, ging 1967 nach New York, um an der Juilliard School und danach am Curtis Institute bei Ivan Galamian zu studieren. Nach seinem Kennedy Center-Debüt und einem Auftritt mit Seiji Ozawa gewann er bei internationalen Wettbewerben vorderste Plätze, darunter der Carl Flesch-Wettbewerb in London und der Königin Elisabeth-Wettbewerb in Brüssel. Im Laufe seiner erfolgreichen Karriere ist er mit vielen international bedeutenden Orchestern und renommierten Dirigenten in Städten wie Los Angeles, Philadelphia, London, Paris und St. Petersburg aufgetreten.

Roland Pöntinen hat mit bedeutenden Orchestern in der ganzen Welt konzertiert und dabei mit so namhaften Dirigenten wie Esa-Pekka Salonen, Jewgenij Swetlanow sowie Leif Segerstam zusammengearbeitet. Zu den Höhepunkten seiner Karriere zählen Konzerte mit dem Philharmonia Orchestra in Paris und London, mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra in der Hollywood Bowl sowie Auftritte bei den BBC Proms. Roland Pöntinen hat sich ein umfangreiches Repertoire erworben; zahlreiche Komponisten haben ihm Werke gewidmet. Als vielgefragter Rezitalist ist Pöntinen bei zahlreichen bedeutenden Festivals zu Gast; regelmäßig arbeitet er mit herausragenden Kammermusikpartnern. Roland Pöntinen ist Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie.

www.rolandpontinen.com

« **L**a semaine dernière, j'ai eu le plaisir de jouer mes trois sonates pour violon avec Lady Neruda-Hallé pour le meilleur public danois qui les reçut chaleureusement. Tu peux croire que nous avons bien joué, ce qui était très important pour moi car ces trois œuvres sont parmi mes meilleures et représentent des périodes dans mon développement : la première, naïve, riche en modèles; la seconde, nationale et la troisième, aux horizons élargis. » Ces lignes proviennent d'une lettre de Grieg à son ami le poète norvégien Bjørnstjerne Bjørnson le 16 janvier 1900.

De regrouper les trois sonates pour violon de Grieg – comme il fut fait sur ce disque – n'est donc pas étranger à la pensée de Grieg. Grieg en donne des raisons fort simples. D'abord, il les considère comme trois de ses meilleures compositions. Deuxièmement, elles représentent des périodes importantes dans son développement. Oui, les sonates exposent des côtés fondamentaux de Grieg comme artiste créateur. La première sonate révèle surtout une influence romantique allemande mais aussi des traits de caractère nordiques et norvégiens. Dans la seconde sonate, Grieg montre qu'un langage entièrement national norvégien peut être utilisé dans la forme sonate classique alors que, dans la troisième, on trouve des éléments musicaux universels et nationaux fondus en quelque chose de profondément personnel et de spécifiquement Grieg.

Sonate no 1 en fa majeur op. 8

La sonate en fa majeur fut composée à Rungsted au Danemark en été 1865, juste après la sonate pour piano en mi mineur op. 7 (BIS-107) et quelques mois seulement après *Humoresker* op. 6 (BIS-107), l'œuvre où l'on distingue pour la première fois des éléments de musique folklorique norvégienne. Le développement vers un langage norvégien achevé eut lieu pendant les années que Grieg passa au Danemark, soit de 1863 à 1866. Après avoir terminé ses études à Leipzig au printemps de 1862, Grieg avait vécu un an chez lui à Bergen mais il trouvait qu'il était trop rempli de Chopin,

Schumann, Mendelssohn et Wagner et qu'il avait besoin d'un changement d'air qui lui permettrait de cultiver sa personnalité et son indépendance. C'est ainsi qu'il s'exprima dans une interview dans Dannebrog le 26 décembre 1893. Dans une lettre à Iver Holter le 9 février 1897, Grieg voit encore plus clair : « J'étais entièrement bouleversé après mon séjour à Leipzig. J'étais tout à l'envers quand un sentiment indéfinissable me poussa vers Copenhague... » Le sentiment n'était pourtant pas si indéfinissable car, dans sa lettre à Holter, Grieg écrit aussi : « Je ne voulais pas seulement être norvégien, encore moins archi-norvégien – mais – moi-même. Je voulais trouver un moyen d'expression pour le meilleur de moi-même, situé à 10,000 km de Leipzig et de son atmosphère... »

La sonate pour violon en fa majeur nous mène droit à une période où Grieg est à la recherche d'un langage plus personnel. Comme mentionné plus haut, Grieg l'a décrite comme « naïve, riche en modèles. » Les premier et troisième mouvements sont de forme sonate traditionnelle alors que le mouvement intermédiaire présente une forme ABA. Il n'est pas dit ce qui est spécialement naïf ni quel modèle Grieg avait pour le début. La sonate surprend beaucoup en s'ouvrant sur deux accords mineurs relativement longs et éloignés de la tonalité principale. Dès que le second thème est présenté à partir de la mesure 34, nous découvrons un trait caractéristique de Grieg dans son traitement de la forme sonate: il introduit le thème secondaire tout de go, ce qui est inhabituel. Grieg en est tout à fait conscient, « à l'avantage de l'effet architectonique et du contraste des thèmes », écrivit-il à son ami Frants Beyer le 15 février 1884. Après que l'exposition finisse par le thème terminal en do majeur arrive une seconde grosse surprise. Le développement commence par le thème principal dans des habits neufs et un tout nouveau caractère – tempo calme (*Andante*) et en mineur. Dans leur livre sur la musique de chambre de Grieg (*Edvard Grieg. Chamber Music*. Scandinavian University Press – l'oeuvre de référence classique sur la musique de chambre de Grieg), Finn Benestad et Dag Schjelderup-Ebbe écrivent au sujet de cet endroit : « Harmoniquement, les passages les plus fascinants sont trouvés

au début du développement... La modalité inhérente à la mélodie et à plusieurs des suites d'accords est utilisée en conjonction avec une technique d'une autre origine : le chromatisme. Le mélange de ces deux éléments dans une tonalité fondamentalement fonctionnelle en un tout unifié est une des contributions les plus importantes de Grieg à l'harmonie romantique, une harmonie qu'il développa en un idiome d'une grande subtilité. » La conception de Grieg du thème principal comme bisexué repose sans aucun doute sur le fait qu'en 1865 déjà, il était nettement influencé par les airs folkloriques norvégiens. « On ignore s'ils sont majeurs ou mineurs », écrit-il à son biographe américain Henry T. Finck en juillet 1900.

Dans le second mouvement – *Allegretto quasi Andantino* – c'est comme si Grieg donnait un clair présage des temps à venir. Dans le trio, le violon norvégien *hardangerfelen* – l'instrument national norvégien par excellence – est imité de façon très caractéristique. Le style du *hardangerfelen* est gardé et la forme est une *springar* (une ronde asymétrique), une danse norvégienne espiègle en 3/4. On rencontre des formes de danses folkloriques dans les opus 6 et 7 mais la *springar* alliée au jeu caractéristique de l'instrument national produit un effet très spécial. Ce n'est pas tout. Dans ce mouvement, le thème de la section A semble être inspiré du compositeur danois J. P. E. Hartmann mais travaillé et formé par Grieg de telle sorte que le dit « motif de Grieg » – seconde mineure descendante descendant à la quinte – devienne l'intervalle caractéristique du mouvement. Mais pas seulement dans la section A. Dans la section B aussi, où on s'attend à du matériel nouveau et contrastant, le « motif de Grieg » est le motif central. Grieg obtient ainsi cet effet tout à fait spécial : le jeu caractéristique du *hardangerfelen* et les notes de l'espiègle danse *springar* forment d'abord et avant tout l'élément contrastant. Gardant en mémoire la recherche de Grieg d'un style musical personnel, on est tenté de voir ici quelque chose de symbolique : son langage personnel se trouve dans le folklore norvégien. Un an plus tôt, en été 1864, Ole Bull lui avait fermement conseillé de s'éloigner de l'influence de Gade, un compositeur que Grieg a nommé comme une des sources d'inspiration pour la sonate en fa majeur.

Ole Bull aurait dit entre autres à Grieg : « Crée ton propre style ! Tu l'as en toi. Ecris de la musique qui fera honneur à ton pays. Tu dois développer un fort langage norvégien. Tu pourras devenir célèbre si tu le fais, mais si tu marches dans les pas de Gade, tu te rouleras dans la boue. » « Les écailles tombèrent de mes yeux. J'ai suivi le conseil d'Ole Bull et j'ai développé le style qu'on considère comme typique pour moi. »

On ne peut cependant pas dire que le troisième mouvement – *Allegro molto vivace* – suive l'appel national du second mouvement. Le mouvement peut être considéré comme le plus faible et il est formé d'abord et avant tout d'une cascade d'idées thématiques, ce qui est équilibré par le cours harmonique plus simple du morceau. Grieg a pourtant une surprise en réserve. Dans la mesure 152 où le développement commence, le piano se jette dans un thème de fugue basé sur le thème secondaire et, pendant 15 mesures, on a l'impression que Grieg a composé un développement en forme de fugue, la seule fois dans ses sonates d'ailleurs. Mais après 15 mesures, la fugue prend abruptement fin et Grieg laisse des éléments du thème principal prendre le dessus. Vu que Grieg avait un très mauvais souvenir de son séjour à Leipzig, on peut avoir l'impression que ces 15 mesures sont un pied de nez à son éducation scolastique – ou tout simplement qu'il a dit un petit adieu au conservatoire de Leipzig.

Grieg a raconté une histoire amusante sur sa visite chez Gade pour lui montrer la sonate en fa majeur ainsi que la sonate pour piano op.7. « Elles lui plurent ; il acquiesça de la tête, me donna des tapes sur les épaules et dit : « C'est pas mal du tout. Examinons maintenant les coutures ». Puis, nous avons grimpé dans la chambre de travail de Gade qui s'assit au piano avec grand enthousiasme. On m'avait dit que si Gade était inspiré, il buvait des quantités d'eau. Le professeur vida ce jour-là quatre grandes carafes. »

La sonate est dédiée à August Fries, premier violon de l'orchestre de Bergen. Ce fut pourtant le violoniste suédois Anders Petterson accompagné au piano par Grieg lui-même qui en joua la création mondiale lors d'un concert très réussi au Gewandhaus à Leipzig à la mi-novembre 1865.

Sonate no 2 en sol majeur op. 13

Le 30 juillet 1867, à peine deux ans après la première de la sonate en fa majeur, Grieg écrivit dans une lettre à son ami danois Gottfred Matthison-Hansen : « Je viens de prendre trois semaines de vacances pendant lesquelles j'ai écrit une nouvelle sonate pour violon que je me réjouis d'entendre quand mon compatriote Svendsen viendra sous peu. Il est le seul à qui j'ose la donner, les autres violonistes me détestent, probablement par jalousie ; comme Andersen (l'auteur de sagas danois H. C. Andersen) dit quelque part, ils vont chercher les faiblesses et ne voient pas le bon ou ils ne veulent pas le voir. » Il n'est pourtant pas facile de déceler les grandes faiblesses dans cette sonate. Alors que la sonate en fa majeur peut sembler morcelée par la richesse de ses idées, la sonate en sol majeur est une œuvre beaucoup plus homogène. Vu superficiellement, le cours en est simple. Le premier mouvement est une forme sonate ; le second mouvement, une forme ABA et le dernier, une sonate rondo.

Un trait particulièrement caractéristique de la sonate en sol majeur est la façon spéciale dont Grieg se sert du « motif de Grieg ». Tout comme il l'avait utilisé comme élément de liaison entre les sections A et B dans le second mouvement de la sonate en fa majeur, il en fait un principe d'unité dans tous les trois mouvements de la sonate en sol majeur. Le motif n'est pas inventé par Grieg, il est tiré de la musique folklorique norvégienne et se trouve aussi dans celle d'autres pays. C'est pourtant l'emploi caractéristique par Grieg du motif – non seulement dans cette sonate mais dans plusieurs de ses œuvres – qui justifie que le motif a reçu le nom de Grieg. Dans une lettre à Henry T. Finck le 17 juillet 1900, Grieg écrit au sujet du motif : « Un trait caractéristique de notre musique folklorique m'a toujours plu : le traitement de la première note, et surtout quand elle descend à la quinte. » L'épithète « nationale » donné par Grieg à la sonate en sol majeur est expliqué surtout par son emploi de ce motif allié aux rythmes de la *springar* dans les mouvements extrêmes. On le trouve dans une série de formes différentes – en modalité, en renversement et dans des formes variées, tant et si bien qu'il se cache presque. Pendant que Grieg, de cette façon, a voulu créer

de l'unité dans une œuvre majeure, il montre que des éléments de la musique folklorique se laissent utiliser dans le monde de la forme de la musique classique.

Un autre trait de la sonate en fa majeur qui se retrouve aussi dans celle en sol majeur est l'emploi de séquences. Dans le développement du premier mouvement, des blocs musicaux se déplacent en général vers le bas alors qu'ils se déplacent en général vers le haut dans le troisième mouvement. Dans les deux mouvements, les séquences s'emboîtent naturellement du point de vue harmonie et rien ne semble mal placé. Il en est autrement dans la sonate en sol majeur. Dans le développement du premier mouvement, le cours des séquences est bien plus abrupt: les mesures 184–191 sont répétées aux mesures 192–199 et 200–205, transposées chaque fois une tierce mineure plus haut, mais sans aucune forme de transition harmonique. Un tel traitement du matériel thématique dans un développement est une des raisons pour lesquelles Grieg fut accusé à plusieurs reprises de ne pas pouvoir créer de liaison et d'unité intérieure dans des formes musicales majeures. L'éminent et très conservateur critique de Leipzig, Eduard Bernsdorf, fut un des critiques les plus acerbes de Grieg sur ce point. Et c'est un fait que le travail motivique et thématique des œuvres de Grieg en forme de sonate est bien moindre que chez Beethoven par exemple. Une des raisons principales pour cela est que Grieg ne pense pas d'abord et avant tout de façon motivique-thématique mais bien mélodique-thématique, un trait indubitablement tiré de compositeurs romantiques, surtout de Robert Schumann. Il fut lui aussi en son temps accusé du même péché que Grieg – de ne pas suivre les exigences de la sonate classique d'un développement rigoureusement logique de la thématique. Schumann a toujours été le compositeur préféré de Grieg et John Gardner, professeur de composition à l'Académie Royale de Musique à Londres, explique les traits semblables entre Grieg et Schumann sur ce point en démontrant que c'était la forme de sonate de Schumann, non pas celle de Beethoven, qui servit de modèle à Tchaïkovsky, Smetana, Grieg et Fauré.

Même s'il semble que Grieg se trouve beaucoup plus dans une tradition de sonate de Schumann que dans une de Beethoven, il est de mise de dire que la sonate en sol

majeur montre clairement qu'il est possible d'employer du matériel thématique relié à la mélodie – même à la mélodie folklorique – sans que l'on ait besoin d'utiliser les idéaux classiques tout à fait essentiels – équilibre et clarté – l'unité et la solidité dans la forme sont les caractéristiques principales de la sonate en sol majeur. L'économie, en comparaison avec la sonate en fa majeur, est évidente.

La sonate fut dédiée au compositeur et ami de Grieg, Johan Svendsen. Elle fut créée à Kristiania le 16 novembre 1867 par le violoniste Gudbrand Bøhn et Grieg lui-même au piano ; le public fut conquis d'un coup. La raison en est simple : malgré le début lugubre du premier mouvement qui nous prépare à un grand drame, la sonate tourne à la joie débordante. Les premier et dernier mouvements présentent un caractère de rythmes de *springar* espiègles alors que le mouvement du milieu, qui n'a pas de qualité nationale audible, crée un contraste efficace. La sonate est indubitablement l'une des œuvres les plus gaies de Grieg et elle va immédiatement droit au cœur des mélomanes.

Sonate no 3 en do mineur op. 45

Dans une lettre à Gerhard Schjelderup, un des biographes norvégiens de Grieg, celui-ci lui raconte, le 11 mai 1905, qu'après avoir entendu une exécution de la sonate en sol majeur, Gade lui avait recommandé d'être moins norvégien dans sa prochaine sonate. Grieg était d'un avis diamétralement opposé et il répondit à Gade que la sonate suivante serait au contraire encore plus norvégienne. Mais il n'en fut pas ainsi. Des trois sonates pour violon de Grieg, la troisième est celle où l'on entend le moins les éléments norvégiens.

Le premier mouvement est de forme sonate mais il en dévie sur un point : après la réexposition, le début du développement est répété, de sorte que l'on croit faire face à un second développement. Ce n'est cependant que le début du développement et le mouvement se termine par une coda. Le second mouvement est de forme ABA' alors que le troisième a une forme ABA'B' et tous deux finissent par une coda. Un

trait caractéristique est frappant quant à la thématique. Alors que la thématique est caractérisée par l'élément mélodique dans les sonates en fa majeur et sol majeur, elle est, dans la sonate en do mineur, imbue d'économie et de tempérance avec des moyens d'expression qui rappellent plutôt Beethoven que Schumann ou Brahms. Même le mélodieusement large second mouvement est caractérisé par la pureté classique plutôt que par la grandeur romantique.

Mais si un langage national norvégien est pratiquement inaudible dans cette sonate, des éléments nationaux n'en sont pas absents pour cela. Ils sont seulement si polis et tissés avec tant de raffinement dans le tissu musical qu'ils ne ressortent pas aussi clairement que dans les deux premières sonates. On ne sent pas par exemple le centrage autour de la quinte et du saut de quinte dans le thème principal du troisième mouvement comme importunément national et le « motif de Grieg », qui se retrouve dans tous les trois mouvements, a été dissimulé et reformé par Grieg. Le motif se cache déjà dans la partie de violon dans les mesures 1–2 : les deux dernières notes de la mesure 1, do–si vont à sol dans la mesure 2, suivies d'une sorte de renversement du motif dans la mesure 2 : si–do–mi bémol. Dans les mesures 7–19, on trouve le motif dans la voix supérieure du piano : la bémol–sol–mi bémol dans les mesures 7–8 et do–si bémol–sol dans les deux autres mesures avec des transpositions dans les mesures suivantes. Dans le développement, le motif devient un peu plus audible car Grieg élargit le thème principal en valeurs de notes plus longues : on trouve le motif dans sa forme « pure » au violon mesures 150–151 (si bémol–la–fa) et dans une sorte d'inversion dans la mesure 153 (la–si bémol–ré) et mesure 159 (la–si bémol–ré bémol). Le second mouvement s'ouvre sur le motif en inversion : mi–sol dièse–la ; plus audible dans les mesures 3–4 (sol dièse–fa dièse–ré dièse) et mesures 6–7 (mi–ré dièse–si). Dans le troisième mouvement, le motif est un élément contrastant efficace dans le thème principal : la concentration autour du saut de quinte au début du thème au violon dans les mesures 2–4 s'oppose au « motif de Grieg » (la bémol–sol–mi bémol) dans la mesure 5.

L'absence d'un élément national audible, l'élément auquel Grieg est normalement associé, soulève naturellement la question: qu'est-ce qu'on entend alors? Du romantisme allemand? La réponse doit bien être cherchée dans le développement vécu par Grieg pendant les 20 ans qui séparent la sonate en sol majeur de 1867 de celle en do mineur de 1886–87. Au cours de ces années, Grieg avait traversé plusieurs crises – sa vocation de compositeur avait été mise sérieusement à l'épreuve en même temps que son mariage avait été menacé d'échec. Et ce qui frappe – dès la première mesure de la sonate en do mineur – c'est l'expression émotionnelle puissante et l'intensité dramatique, une intensité qui est loin de perdre de sa force, même dans les plus douces parties lyriques – au contraire, ces parties semblent acquérir une intensité accrue de la tragédie environnante. Il ne fait pas de doute, on est devant une œuvre qui résonne en profondeur, une œuvre créée par un artiste qui est épuré par les crises de la vie, qui a élargi ses horizons. De cette façon, comme le quatuor à cordes en sol mineur (BIS-543) du sombre hiver 1877–78, la sonate en do mineur est une œuvre intensément personnelle et Grieg – les chercheurs sont d'accord aujourd'hui qu'on rencontre le Grieg typique dans la sonate en do mineur – y a rassemblé des éléments universels, nationaux et individuels. Grieg a commenté la relation entre ces côtés de son art pour son biographe Aimar Grønbold le 25 avril 1881 déjà: «J'ai lu dans différentes biographies sur Svendsen que chez moi, la national est le but, chez Svendsen, c'est le moyen. Je dois ici protester au nom de la vérité. Je ne veux pas parler de l'égarément norvégien-norvégien dans mon enfance. Car, en tant qu'artiste moderne, l'universel est mon but, ou mieux, l'individuel. Si c'est le national, c'est que l'individuel est national et alors il ne pèse pas sur les épaules.» Dans une entrevue dans le *Berliner Lokal-Anzeiger* le 4 avril 1907, Grieg poursuit: «J'ai été formé à l'école allemande, j'ai étudié à Leipzig et, musicalement parlant, je suis tout allemand. Mais je me suis rendu à Copenhague et j'ai connu Gade et Hartmann. J'ai compris alors que je ne pourrais continuer à me développer que sur une base nationale. C'est notre folklore norvégien qui m'a montré le chemin... Je sais bien pourquoi ma musique

sonne trop nationale aux oreilles allemandes, mais je dois aussi prendre en considération qu'une bonne partie de mon individualité est causée par ma germanisation. Car elle ne se trouve pas dans le folklore norvégien. Mais je crois certainement que notre folklore est capable d'atteindre cette harmonie, oui, qu'elle s'y trouve peut-être d'une façon secrète. »

La sonate en do mineur est dédiée au peintre Franz von Lehnbach et elle fut créée au Neues Gewandhaus le 10 décembre 1887 – cette fois aussi avec Grieg au piano. Le célèbre violoniste russe Adolf Brodsky joua la partie de violon. Dans une lettre à son ami Frants Beyer le 11 décembre, Grieg écrivit au sujet de la création : « J'ai eu un argument avec Brodsky dans l'avant-midi, il voulait fermer le couvercle du piano. Mais j'ai tenu bon, je l'ai levé et j'ai promis de m'adapter. Comme il n'était pas encore satisfait, j'ai dit : « Das ist ein norwegisches Versprechen ! » (C'est une promesse de Norvégien !) Alors il m'a cru ! Tu peux croire qu'il a joué ! Applaudissements prolongés après chaque mouvement et, après le finale, ovation tumultueuse debout... » Le critique Bernsdorf, qui cette fois aussi avait plusieurs critiques et remarques acerbes, dut capituler devant l'exécution de Brodsky et de Grieg et reconnaître que lui-même et le public avaient reçu l'œuvre avec un enthousiasme délirant.

© *Rune J. Andersen 1994*

Né en Corée, **Dong-Suk Kang** se rendit à New York en 1967 pour étudier à Juilliard, puis à l'Institut Curtis travailler avec Ivan Galamian. Suite à ses débuts au Centre Kennedy et à un concert avec Seiji Ozawa, il fut lauréat des concours Carl Flesch à Londres et Reine Elisabeth à Bruxelles. Sa carrière couronnée de succès l'a mené à jouer avec plusieurs des orchestres les plus réputés du monde dans des grandes villes, de Los Angeles et Philadelphie à Londres, Paris et Saint-Petersbourg, en collaboration avec certains des chefs les plus distingués de notre temps.

Roland Pöntinen s'est produit en compagnie de nombreux orchestres importants à travers le monde et de chefs tels Esa-Pekka Salonen, Ievgueni Svetlanov et Leif Segerstam. Parmi les grands moments de sa carrière figurent des concerts avec l'Orchestre Philharmonia à Paris et à Londres, l'Orchestre philharmonique de Los Angeles au Hollywood Bowl ainsi que des prestations dans le cadre des Proms de la BBC. Roland Pöntinen a acquis un répertoire étendu et plusieurs compositeurs lui ont dédié des œuvres. Récitaliste recherché, il se produit dans le cadre de nombreux festivals et joue régulièrement en tant que chambriste. Roland Pöntinen est membre de l'Académie royale de musique de Suède.

www.rolandpontinen.com

RECORDING DATA

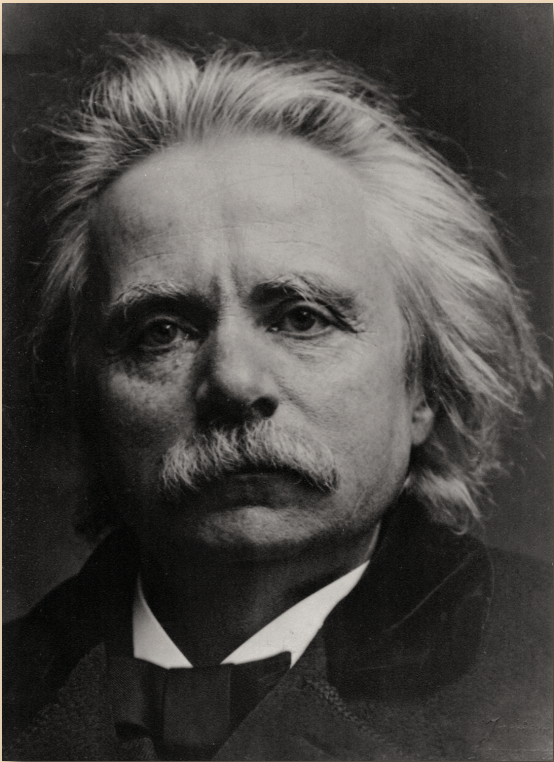
Recording: September 1993 at Studio 2, Radio House, Stockholm, Sweden
Producer: Robert von Bahr
Sound engineer: Jeffrey Ginn
Equipment: Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex PD-2 DAT recorder
Post-production: Editing: Jeffrey Ginn

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Rune J. Andersen 1994
Translations: Andrew Barnett (English); Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover: Matthew Harvey, *River Sunset*
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-647 © 1993 & © 1994, BIS Records AB, Åkersberga.



EDVARD GRIEG (1904)

BIS-647