



GRIEG CELLO SONATA
GRAINGER SCANDINAVIAN SUITE

ANDREAS BRANTELID cello
CHRISTIAN IHLE HADLAND piano



THE FISH MARKET, BERGEN. 9094. J.V.

GRIEG, EDVARD (1843–1907)

SONATA IN A MINOR FOR CELLO AND PIANO

27'11

Op. 36 (1882–83)

- | | | |
|---|--|-------|
| ① | I. <i>Allegro agitato</i> | 9'24 |
| ② | II. <i>Andante molto tranquillo</i> | 5'54 |
| ③ | III. <i>Allegro</i> | 11'41 |
| | | |
| ④ | INTERMEZZO in A minor for cello and piano, EG 115 (1866) | 3'41 |
| | | |
| ⑤ | ALLEGRETTO <i>from</i> VIOLIN SONATA No. 3 IN C MINOR, Op. 45
arranged by the composer for cello and piano (1887) | 6'53 |
| | | |
| ⑥ | ANDANTE CON MOTO in C minor, EG 116 (1878)
for violin, cello and piano | 9'00 |

GRAINGER, PERCY (1882–1961)

LA SCANDINAVIE (SCANDINAVIAN SUITE) (1902) *(Schott Music)* 16'19

for cello and piano

- | | | |
|----|--|------|
| 7 | I. Air et Danse Suédoise | 2'44 |
| 8 | II. Vermelandsvisa | 2'11 |
| 9 | III. Polska Norvégien | 2'54 |
| 10 | IV. Mélodie Danoise | 3'01 |
| 11 | V. Air et Finale sur des Danses Norvégiennes | 5'25 |

NIELSEN, CARL (1865–1931)

- | | | |
|----|-------------------------------|------|
| 12 | SÆNK KUN DIT HOVED, DU BLOMST | 1'50 |
|----|-------------------------------|------|

JUST BOW YOUR HEAD, OH FLOWER

No. 4 of *Strophic Songs*, Op. 21 / FS 42

TT: 66'33

ANDREAS BRANTELID *cello*

CHRISTIAN IHLE HADLAND *piano*

LARS BJØRNKJÆR *violin* (Grieg: *Andante con moto*)

For young Scandinavian musicians in the nineteenth century, studies abroad were essential. It was thus a natural choice for the Norwegian cellist John Grieg and his brother Edvard, three years his junior, to enrol at the famous Leipzig Conservatory of Music. But even if higher musical education in Germany could offer young and promising composers privileged access to the great central European musical tradition, it was far from certain that a secure career path could be staked out in advance. An individual style that diverged too much from received wisdom in Leipzig might be dismissed as eccentric or simply wrong whilst, on the other hand, music that conformed in every respect to the Germanic ideal ran the risk of disappearing into anonymity. In this respect the broader perspective on offer in Germany was not especially helpful; in later life **Edvard Grieg** could be heard to grumble about having left the Leipzig Conservatory knowing less than when he arrived.

Moreover, the rich musical culture on the Continent formed a striking contrast to the considerably paler reality that awaited Nordic musicians when they returned to their own countries. In the case of John Grieg, a possible career as a cellist soon came to nothing when, after returning home, he was forced to join the family firm. As for Edvard, his path as a composer would forever be marked by the tension between genuinely Norwegian music and a desire for more universal recognition. Similarly, he was torn between trying to belong to international musical culture and at the same time wanting to be part of the local musical scene in Norway.

The astonishing success of his Piano Concerto in A minor created enormous expectations of the young Norwegian – expectations that were almost impossible to meet and which resulted in Grieg's later career being regarded by some as a disappointment owing to the lack of great symphonic masterworks. The

number of completed compositions with ambitions to be anything more than exquisite miniatures was never great, and with the passage of time the number of failed or abandoned projects grew. Nonetheless those works that did reach completion all became successful staples of the repertoire. And Grieg's unfinished pieces – even those that exist only as fragments – are often infused with the same fresh originality as his official works, and are worth hearing for their own sake.

The **Intermezzo in A minor** (1866) provides an example of how Grieg's working process could take unexpected turns. The original manuscript reveals that this little piece was originally intended to be the first movement of a suite for cello and piano. Apart from the Intermezzo, however, all that survives of this planned suite is an extract, some twenty bars long, from the second movement, labelled 'Humoresque' – a movement that we find, in somewhat modified form, as the finale of Grieg's Second Violin Sonata, completed the following year.

The movement for violin, cello and piano with the tempo marking *Andante con moto* was planned as part of a piano trio – never completed – that Grieg began in the wake of his successful String Quartet in G minor. The manuscript, dated 17th June 1878, was discovered after the composer's death by his friend and colleague Julius Röntgen, who waxed lyrical about Grieg's skill in building up an artistic whole by means of varying a single theme, with almost inexhaustible imagination. Röntgen even thought that the movement was good enough to stand on its own feet, not just as the slow middle movement of a trio. In the end, however, his great respect for Grieg prevailed, and he decided that it would be presumptuous to publish a work that Grieg had, after all, not regarded as complete. It was not until 1978 that the piece was performed in public and appeared in print.

By contrast the **Sonata for Cello and Piano**, Op. 36, is one of the larger chamber pieces that Grieg completed. In the relatively sparse repertoire of

chamber works in which the cello is the protagonist, this one naturally has an assured place. The flyleaf of Grieg's autograph copy bears the date 'Bergen 1882', and the last page has the date '7th April 1883', when the composition was finished.

After many years in Christiania (Oslo), Grieg had been appointed conductor of the Harmonien orchestra in his home town, Bergen. He and his wife Nina moved back to his childhood home which, after the death of his parents, had passed to his brother John. It is perhaps no coincidence that Grieg started to compose a sonata for his brother's instrument at this very time, when the two men were considerably closer than they had been for a long time. Nevertheless this was by no means an exclusively straightforward or harmonious period in Grieg's life, as is perhaps reflected by the unusually stormy musical language in parts of the cello sonata. Not long after this first return to Bergen, Grieg escaped abroad; he indicated to his publisher that the pettiness of life in Bergen was having a stifling effect on him, and that he longed to get back to a larger-scale European scene. He did not mention that his marriage was also in a deep crisis: a considerable amount of mediation by close friends of the couple was needed before the two could patch up their relationship. In the end Grieg returned home, and for the rest of his life he and Nina lived just outside Bergen, in their newly built home, Trolldhaugen.

Whether or not the biographical background played any direct role, the Cello Sonata is as far removed from an idyllic miniature as it is possible to imagine. The extrovert energy in the first movement even culminates in a brief unaccompanied cello cadenza. The middle movement quotes from Grieg's incidental music to *Sigurd Jorsalfar*, to be precise the Homage March that concludes the orchestral suite that Grieg later assembled. This association is by no means far-

fetched: in the orchestral march, the theme is initially played by four cellos. As so often with Grieg's fast movements, the finale alludes to Norwegian dance rhythms, and forms an effective conclusion.

Discussion soon arose as to how satisfactorily the sonata could be said to function in formal terms, or whether it was 'only' a suite of three character pieces played one after another. Such questions would hardly have arisen if Grieg's harsh self-criticism and diminishing productivity had not been increasingly noticed as his fame grew. In fact the movements are linked by subtle thematic connections, but the question remains primarily of academic interest. The Cello Sonata soon became established in the repertoire, and remains – together with those of Rachmaninov and Chopin – one of the most frequently played and best-loved Romantic sonatas for the instrument. Indeed, one of Grieg's very last public appearances as a pianist was accompanying the young star Pablo Casals at a performance of the Cello Sonata in Amsterdam in 1906.

Alongside the single Cello Sonata, Grieg's three sonatas for violin and piano stand out as important works both in his own catalogue of works and in the Romantic repertoire in general. The last of the three – Op. 45 – was completed towards the end of 1887. But already six months earlier Grieg had arranged its middle movement, *Allegretto*, for cello and piano as a birthday present for his brother John. This version of the piece is actually slightly longer than the one in the final violin sonata: most striking is probably the inclusion of some introductory bars that help the piece to stand alone, without the surrounding movements. Otherwise it is mostly unchanged, as a consequence of which the solo part is not ideally suited to the cello. But instead of transposing the entire movement to another key or rewriting the solo part, Grieg takes the somewhat unusual step of asking for the cello's lowest string to be tuned down a semitone.

When the Australian-born pianist and composer **Percy Grainger** encountered the German conservatory tradition, the circumstances were in many ways similar to those of Edvard Grieg. In his own music, however, Grainger strayed much further from the Classical tradition than Grieg ever did. His desire to respect the original features of folk music from various sources was fundamentally opposed to received ideas about accepted composition technique, and it was always the Classical tradition that lost out, even if this caused people to raise their eyebrows and suspect that poor craftsmanship (rather than a different attitude to music) was to blame.

Those who showed approval and understanding of Grainger's attitude, however, rapidly became his close friends. When Grieg and Grainger met in London in 1906, they hit it off immediately; their friendship was consolidated by an exchange of letters, followed by a visit by Grainger to Grieg's home in Norway. In the safety of his own home, Grieg – who was normally more diplomatic – talked quite openly to Grainger about his experience of being a Scandinavian composer in Germany: 'for anything to be approved of by Germans, it must fit comfortably into a little box that they choose for it. They tried me in the Wagner box, & I wouldn't fit. And they tried me in the Brahms box & that also didn't do. They say: "he won't fit anywhere; therefore he cant (*sic*) exist." They couldn't guess that I might fit a little box of my own. So they have to do with overlooking me.'

The friendship and trust between the two composers would surely have developed further if Grieg had not died shortly after this meeting. The most tangible link between them in the years that followed was Grieg's Piano Concerto, which became a signature work for Percy Grainger as a pianist, one that he had learned under Grieg's own supervision.

Another of Grainger's close musical friends was the Danish cellist Herman Sandby, a fellow-student from his time at the German conservatory. On Grieg's visit to London in 1906 Sandby and Grainger had played his Cello Sonata to him, to get his opinion of their interpretation: 'excellent from beginning to end', Grieg wrote in his diary. Even before that, however, Grainger and Sandby had researched folk music from all over Scandinavia, and Grainger had made numerous arrangements for cello and piano for them to play in concert. A selection of these arrangements was published in 1903 as *La Scandinavie* (*Scandinavian Suite*). The natural expressive centre of Grainger's collection of Scandinavian postcards is *Vermelandsvisan* – a Swedish folk melody which much later would become internationally known from Stan Getz's jazz version, *Dear Old Stockholm*, also taken up by such figures as Miles Davis and John Coltrane.

The Danish contribution to the *Scandinavian Suite* is nothing less than the country's civil national anthem, *Det er et yndigt land* (*There is a lovely country*), a melody written in 1835 by Hans Ernst Krøyer. The text, by Adam Oehenschläger, has also been set to music by other composers, among them **Carl Nielsen**, who is represented on this recording by a brief encore.

At the same time that Nielsen was breaking new ground within the symphonic tradition with his combination of traditional craftsmanship and an entirely unprejudiced attitude to symphonic form, he was also writing genuine 'folk' music – songs in the simplest imaginable format. Although these songs are rarely performed in concert and play no part in his international fame, they are genuinely beloved in his native country. The little lullaby *Sænk kun ditt hoved, du blomst* (*Just Bow Your Head, Oh Flower*) is one of seven *Strophic Songs*, Op. 21, coincidentally published in 1907, the year of Grieg's death.

© *Tomas Block* 2014

Andreas Brantelid started playing the cello from a very early age, studying with his father, and made his concerto début at the age of 14 with the Royal Danish Orchestra in Copenhagen playing the Elgar Cello Concerto. In the USA, he has performed with the Seattle and Milwaukee Symphony Orchestras, and in Europe, with orchestras across Scandinavia and also with the Tonhalle, Vienna Symphony, BBC Symphony and Mahler Chamber Orchestras.

Recital and chamber appearances have taken Andreas Brantelid to New York, London, Salzburg and Budapest. In the 2008–09 season he was nominated by the European Concert Hall Organization for their ‘Rising Star’ recital series, and in 2012 he was appointed a ‘Junge Wilde’ artist at the Dortmund Konzerthaus.

Andreas Brantelid won first prize in the Eurovision Young Musicians Competition (2006) and the International Paulo Cello Competition (2007). He was a Borletti-Buitoni Trust Fellowship winner in 2008, and has also been a member of the Lincoln Center Chamber Music Society in New York and the BBC’s New Generation Artist scheme. He has studied with Mats Rondin, Torleif Thedéen and Frans Helmerson, and plays the ‘Boni-Hegar’ Stradivarius from 1707, kindly lent to him by the Norwegian art collector Christen Sveaas.

Christian Ihle Hadland is widely recognized as one of Norway’s most exciting young piano talents. Born in Stavanger, he studied at Rogaland Music Conservatory, continuing at the Barratt Due Institute of Music in Oslo under Professor Jiří Hlinka. Since his début with the Norwegian Radio Orchestra at the age of 15, Christian Ihle Hadland has gone on to perform with all of Norway’s leading orchestras. In 2011 he was appointed a BBC New Generation Artist and has since worked with all of the BBC orchestras. In 2013 he toured the UK with the

Bergen Philharmonic Orchestra to great critical success and later performed with the Oslo Philharmonic Orchestra under Vasily Petrenko at the BBC Proms. The same year saw his US début with the Seattle Symphony Orchestra.

A sought-after recitalist and chamber musician, Christian Ihle Hadland has appeared at prestigious venues and festivals such as Wigmore Hall, the Schleswig-Holstein Music Festival, Cheltenham Festival and Kissinger Sommer. He has collaborated in chamber music with such prestigious artists as Henning Kraggerud, Steven Isserlis, Tabea Zimmermann, Christian Poltéra and Truls Mørk. In 2009 he was appointed joint artistic director of the Stavanger Chamber Music Festival.



ANDREAS BRANTELID

Photo: © Marios Taramides

Studienaufenthalte im Ausland waren für junge skandinavische Musiker im 19. Jahrhundert unerlässlich. Es war daher durchaus nicht ungewöhnlich, dass sich der norwegische Cellist John Grieg und sein drei Jahre jüngerer Bruder Edvard am berühmten Leipziger Musikkonservatorium einschrieben. Doch selbst wenn eine musikalische Hochschulausbildung in Deutschland jungen, vielversprechenden Komponisten einen privilegierten Zugang zu der großen mitteleuropäischen Musiktradition eröffnete, war dies noch lange keine Garantie für eine erfolgreiche Karriere. Ein individueller Stil, der sich zu weit von der in Leipzig gelehrtten Weisheit entfernte, mochte als exzentrisch oder schlicht falsch verurteilt werden, während andererseits Musik, die in jeder Hinsicht dem deutschen Ideal entsprach, Gefahr lief, in der Anonymität zu verschwinden. In dieser Hinsicht war die in Deutschland offerierte breitere Perspektive nicht unbedingt hilfreich; **Edvard Grieg** murrte später, bei seinem Weggang vom Leipziger Konservatorium habe er weniger gewusst als bei seiner Ankunft.

Darüber hinaus bildete die reiche Musikkultur des Kontinents einen starken Kontrast zu der erheblich blässeren Realität, die die nordischen Musiker bei der Rückkehr in ihre Heimatländer erwartete. Im Fall von John Grieg zerschlug sich eine mögliche Cellistenkarriere, als er nach seiner Rückkehr in das Familienunternehmen eintreten musste. Was Edvard betrifft, so sollte sein Weg als Komponist immer von der Spannung zwischen genuin norwegischer Musik und dem Verlangen nach allgemeinerer Anerkennung gekennzeichnet sein. Ebenso war er hin- und hergerissen zwischen dem Bemühen, der internationalen Musikkultur anzugehören, und dem Wunsch, Teil der norwegischen Musikszene zu sein.

Der überraschende Erfolg seines Klavierkonzerts a-moll setzte den jungen Norweger unter enormen Erwartungsdruck. Diese Erwartungen zu erfüllen, war nahezu unmöglich, und sie auch waren verantwortlich dafür, dass manche Be-

trachter von Griegs späterer Entwicklung enttäuscht waren, weil die großen symphonischen Meisterwerke ausblieben. Die Anzahl abgeschlossener Kompositionen, die mehr sein wollten als herrliche Miniaturen, war nie groß gewesen, und im Laufe der Zeit häuften sich die gescheiterten oder aufgegebenen Projekte. Dennoch etablierten sich die tatsächlich fertig gestellten Werke allesamt rasch im Repertoire. Griegs unvollendete Stücke – auch jene, die nur als Fragment vorliegen – zeigen oft dieselbe unverbrauchte Originalität wie seine offiziellen Werke und sind es wert, um ihrer selbst willen gehört zu werden.

Das **Intermezzo a-moll** (1866) ist ein Beispiel dafür, welche unerwarteten Wendungen Griegs Schaffensprozess nehmen konnte. Die Originalhandschrift zeigt, dass dieses kleine Stück ursprünglich der erste Satz einer Suite für Violoncello und Klavier werden sollte. Alles, was neben dem Intermezzo von dieser geplanten Suite überlebte, ist ein etwa 20 Takte langer Abschnitt aus dem „Humoreske“ betitelten zweiten Satz – ein Satz, der in abgewandelter Form das Finale von Griegs im Jahr darauf fertig gestellter Violinsonate Nr. 2 bildet.

Das **Andante con moto** für Violine, Violoncello und Klavier war als Teil eines (nie vollendeten) Klaviertrios gedacht, das Grieg im Umfeld seines erfolgreichen Streichquartetts g-moll in Angriff nahm. Das auf den 17. Juni 1878 datierte Manuskript wurde nach dem Tod des Komponisten von seinem Freund und Kollegen Julius Röntgen entdeckt, der von Griegs Fähigkeit schwärmte, mit nahezu unerschöpflicher Phantasie durch Variation eines einzigen Themas ein kunstvolles Ganzes zu erschaffen. Röntgen hielt diesen langsamen Mittelsatz eines Trios sogar für gut genug, auf eigenen Füßen zu stehen. Am Ende jedoch überwog sein großer Respekt vor Grieg, und er entschied, dass es vermessen wäre, ein Werk, das Grieg als nicht abgeschlossen betrachtet hatte, zu veröffentlichen; im Jahr 1978 wurde das Stück erstmals öffentlich aufgeführt und gedruckt.

Die **Sonate für Cello und Klavier** op.36 dagegen ist eines der größeren Kammermusikwerke, die Grieg vollendete. In dem relativ überschaubaren Repertoire an Kammermusik, in denen das Cello als Protagonist fungiert, hat diese Sonate naturgemäß einen festen Platz. Das Vorsatzblatt von Griegs handschriftlicher Partitur trägt das Datum „Bergen 1882“; auf der letzten Seite ist als Datum der Fertigstellung „7. April 1883“ notiert.

Nach vielen Jahren in Christiania (Oslo) wurde Grieg in seiner Heimatstadt Bergen zum Leiter des Orchesters der Musikgesellschaft „Harmonien“ ernannt. Er zog mit seiner Frau Nina in das Haus seiner Kindheit, das nach dem Tod seiner Eltern auf seinen Bruder John übergegangen war. Es ist vielleicht kein Zufall, dass Grieg genau in dieser Zeit, da die Brüder sich nach langer Zeit wieder näher waren, begann, eine Sonate für das Instrument seines Bruders zu komponieren. Dennoch war dies keineswegs eine ausschließlich einfache oder harmonische Phase in Griegs Leben, was vielleicht die ungewöhnlich stürmische Musiksprache in Teilen der Cellosonate widerspiegelt. Nicht lange nach dieser ersten Rückkehr nach Bergen flüchtete Grieg ins Ausland; seinem Verleger bedeutete er, die Kleinkariertheit des Lebens in Bergen übe eine erdrückende Wirkung auf ihn aus, und er sehne sich danach, in ein weitläufigeres, europäisches Umfeld zurückzukehren. Er erwähnte nicht, dass sich auch seine Ehe in einer tiefen Krise befand: Es bedurfte eines gehörigen Maßes an Vermittlungsarbeit seitens enger Freunde, bevor die beiden ihre Beziehung retten konnten. Letztlich kehrte Grieg nach Haus zurück; für den Rest seines Lebens lebten er und Nina vor den Toren Bergens in ihrer neu errichteten Heimstatt Trolldhaugen.

Ob der biographische Hintergrund nun eine direkte Rolle spielte oder nicht – von einer idyllischen Miniatur ist die Cellosonate denkbar weit entfernt. Die

extrovertierte Energie im ersten Satz gipfelt sogar in einer kurzen Solokadenz des Cellos. Der Mittelsatz zitiert aus Griegs Schauspielmusik zu *Sigurd Jorsalfar* den Huldigungsmarsch, der die von Grieg später eingerichtete Orchestersuite abschließt. Diese Assoziation ist keineswegs weit hergeholt, wird das Thema des Orchestermarsches doch von vier Celli angestimmt. Das Finale sorgt für einen wirkungsvollen Abschluss; wie so oft in Griegs schnellen Sätzen, klingen dabei auch norwegische Tanzrhythmen an.

Bald schon entstand eine Diskussion darüber, ob die Sonate in formaler Hinsicht überzeugen könne, oder ob es sich „nur“ um eine Folge von drei Charakterstücken handle. Solche Fragen wären kaum entstanden, wären Griegs harte Selbstkritik und abnehmende Produktivität nicht umso stärker wahrgenommen worden, je mehr sein Ruhm wuchs. Wiewohl die Frage in erster Linie von akademischem Interesse ist, sind die Sätze in der Tat durch subtile thematische Verbindungen vernetzt. Die Cellosonate eroberte sich bald einen Platz im Repertoire und ist bis heute – zusammen mit den Sonaten von Rachmaninow und Chopin – eine der meistgespielten und beliebtesten romantischen Sonaten geblieben. Bei einem seiner letzten öffentlichen Auftritte als Pianist begleitete Grieg 1906 denn auch den Jungstar Pablo Casals bei einer Aufführung der Cellosonate in Amsterdam.

Neben der Cellosonate ragen Griegs drei Sonaten für Violine und Klavier als bedeutende Werke sowohl aus seinem eigenen Schaffen als auch aus dem romantischen Repertoire überhaupt heraus. Die letzte der drei Violinsonaten – op. 45 – wurde Ende 1887 abgeschlossen, aber schon sechs Monate zuvor hatte Grieg ihren Mittelsatz (*Allegretto*) für Cello und Klavier eingerichtet und seinem Bruder John zum Geburtstag geschenkt. Diese Fassung ist etwas länger als die der Violinsonate, was vor allem auf einige hinzugefügte Einleitungstakte zurück-

zuführen ist, die dem Stück helfen, ohne die Rahmensätze für sich selbst zu stehen. Ansonsten ist es weitgehend unverändert, weshalb der Solopart dem Cello nicht unbedingt „auf den Leib“ geschneidert ist. Doch anstatt den gesamten Satz zu transponieren oder den Solopart umzuschreiben, wählte Grieg den etwas ungewöhnlichen Weg, die tiefste Cellosaite einen Halbton herabstimmen zu lassen.

Als der in Australien geborene Pianist und Komponist **Percy Grainger** die deutsche Konservatoriumstradition kennenlernte, ähnelten die Umstände in vielerlei Hinsicht denen, auf die Edvard Grieg getroffen war. In seiner eigenen Musik jedoch entfernte sich Grainger viel weiter von der klassischen Tradition als Grieg das je tat. Sein Bestreben, die authentischen Eigenschaften der Volksmusik verschiedenster Herkunft zu respektieren, stand in direktem Gegensatz zu dem hier gelehrten Kanon anerkannter Kompositionstechniken – und dabei verlor stets die klassische Tradition, auch wenn dies für hochgezogene Augenbrauen sowie den Verdacht sorgte, hier handele es sich um einen Fall mangelnden Könnens (und nicht etwa um eine andere Musikauffassung).

Diejenigen aber, die Graingers Haltung verstanden und befürworteten, wurden schnell zu seinen engen Freunden. Als Grieg und Grainger sich 1906 in London trafen, verstanden sie sich auf Anhieb. Ihre Freundschaft festigte sich in einem Briefwechsel, auf den ein Besuch Graingers in Griegs Haus in Norwegen folgte. In der Sicherheit der eigenen vier Wände sprach der ansonsten diplomatischere Grieg ganz offen über seine Erfahrungen als skandinavischer Komponist in Deutschland: „Wenn Deutsche etwas gutheißen sollen, muss es bequem in eine kleine Schachtel passen, die sie dafür auswählen. Sie steckten mich in die Wagner-Schachtel, und ich passte nicht hinein. Dann steckten sie mich in die Brahms-Schachtel, aber auch das ging nicht. Sie sagen: ‚Er passt nirgendwo

hinein, also kann er nicht existieren.“ Sie konnten nicht ahnen, dass ich in meine eigene kleine Schachtel passen würde. Also übersehen sie mich.“

Die vertrauensvolle Freundschaft zwischen den beiden Komponisten wäre sicherlich vertieft worden, wäre Grieg nicht bald nach diesem Treffen gestorben. Die fortan greifbarste Verbindung zwischen den beiden war Griegs Klavierkonzert, ein Schlüsselwerk im Repertoire des Pianisten Grainger – und eines, das er unter Griegs eigener Supervision einstudiert hatte.

Ein anderer enger musikalischer Freund Graingers war der dänische Cellist Herman Sandby, ein Kommilitone aus der Studienzeit in Deutschland. Während Griegs Besuch in London im Jahr 1906 hatten Sandby und Grainger ihm seine Cellosone vorgespielt, um seine Meinung über ihre Interpretation zu erfahren: „exzellent von Anfang bis Ende“, notierte Grieg in sein Tagebuch. Schon vorher hatten Grainger und Sandby Volksmusik aus ganz Skandinavien erkundet, und Grainger hatte zahlreiche Arrangements für Violoncello und Klavier für ihren Konzertgebrauch angefertigt. Eine Auswahl aus diesen Arrangements wurde im Jahr 1903 als *La Scandinavie* veröffentlicht. Das expressive Zentrum von Graingers Sammlung skandinavischer Postkarten ist *Vermelandsvisan* – eine schwedische Volksweise, die viel später in der Jazz-Version von Stan Getz (*Dear Old Stockholm*) international bekannt und von so großen Künstlern wie Miles Davis und John Coltrane aufgegriffen wurde.

Dänemark steuert zur *Skandinavischen Suite* nichts Geringeres als seine zivile Nationalhymne bei, *Det er et yndigt land* (*Es liegt ein lieblich' Land*), deren Melodie im Jahr 1835 von Hans Ernst Krøyer komponiert wurde. Den von Adam Oehlenschläger stammenden Text vertonten auch andere Komponisten – unter ihnen **Carl Nielsen**, der auf dieser Einspielung mit einer kurzen Zugabe vertreten ist.

Zur selben Zeit, als Nielsen mit seiner Kombination aus traditioneller Handwerkskunst und einer völlig unbefangenen Einstellung zur symphonischen Form Neuland in der Symphonik betrat, schrieb er auch genuine „Volksmusik“ – Lieder von denkbar einfachstem Aufbau. Obwohl diese Lieder selten im Konzertsaal aufgeführt werden und für seinen internationalen Ruhm keine Rolle spielen, werden sie in seiner Heimat aufrichtig geliebt. Das kleine Wiegenlied *Sænk kun ditt hoved, du blomst* (Neig' nur das Haupt, o Blume) ist eines von sieben Strophenliedern op. 21 – zufällig im Jahr 1907, Griegs Todesjahr, veröffentlicht.

© Tomas Block 2014

Andreas Brantelid erhielt bereits früh Cellounterricht von seinem Vater; mit 14 Jahren gab er mit Elgars Cellokonzert sein Konzertdebüt mit dem Royal Danish Orchestra in Kopenhagen. In den USA ist er mit den Symphonieorchestern von Seattle und Milwaukee aufgetreten; in Europa hat er mit Orchestern ganz Skandinaviens sowie dem Tonhalle-Orchester Zürich, den Wiener Symphonikern, dem BBC Symphony Orchestra und dem Mahler Chamber Orchestra aufgetreten.

Soloabende und Kammerkonzerte haben Andreas Brantelid nach New York, London, Salzburg und Budapest geführt. In der Saison 2008/09 wurde er von der European Concert Hall Organisation für die „Rising Star“-Konzertreihe nominiert; 2012 wurde er vom Konzerthaus Dortmund in der Reihe „Junge Wilde“ engagiert.

Andreas Brantelid gewann Erste Preise bei der Eurovision Young Musicians Competition (2006) und der Internationalen Paulo Cello Competition (2007). Er

wurde mit einem Borletti-Buitoni Trust Stipendium (2008) ausgezeichnet und ist Mitglied der Lincoln Center Chamber Music Society in New York und des BBC New Generation Artist-Programms. Er hat bei Mats Rondin, Torleif Theodéen und Frans Helmerson studiert und spielt das „Boni-Hegar“ Stradivarius-Cello aus dem Jahr 1707, das ihm der norwegische Kunstsammler Christen Sveaas freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.

Christian Ihle Hadland gilt weithin als eines der interessantesten jungen Klaviertalente Norwegens. In Stavanger geboren, studierte er zunächst am Musikonservatorium Rogaland und später am Barratt Due Musikinstitut in Oslo bei Professor Jiří Hlinka.

Seit seinem Debüt mit dem Norwegischen Rundfunkorchester im Alter von 15 Jahren ist Christian Ihle Hadland mit allen führenden Orchestern Norwegens aufgetreten. Im Jahr 2011 wurde er zum BBC New Generation Artist ernannt und hat seitdem mit allen Orchestern der BBC zusammengearbeitet. 2013 ging er mit dem Bergen Philharmonic Orchestra auf eine erfolgreiche Tournee durch Großbritannien; mit dem Oslo Philharmonic Orchestra trat er unter Vasily Petrenko bei den BBC Proms auf. Im selben Jahr gab er sein USA-Debüt mit dem Seattle Symphony Orchestra.

Christian Ihle Hadland ist ein gefragter Solist und Kammermusiker, der in renommierten Konzertsälen, wie der Wigmore Hall, und bei wichtigen Festivals, wie dem Schleswig-Holstein Musik Festival, Cheltenham Festival und dem Kissinger Sommer, zu Gast war. Als Kammermusiker hat er mit so bedeutenden Künstlern wie Henning Kraggerud, Steven Isserlis, Tabea Zimmermann, Christian Poltéra und Truls Mørk gespielt. Seit 2009 gehört er zur Künstlerischen Leitung des Stavanger Chamber Music Festival.



CHRISTIAN IHLE HADLAND

Photo: © Kim Laland / Bitmap

Une éducation à l'étranger était une nécessité pour les jeunes musiciens scandinaves au 19^e siècle. Le violoncelliste norvégien John Grieg et son frère cadet de trois ans Edvard firent ainsi un choix naturel quand ils s'inscrivirent au célèbre conservatoire de musique à Leipzig. Mais même si une éducation musicale allemande poussée pouvait transmettre un contact inégalé avec la grandiose histoire de la musique de l'Europe centrale à un jeune compositeur prometteur, il n'était néanmoins pas certain qu'une voie sûre devait s'ouvrir devant lui. Un style personnel comptant trop de grands écarts des leçons apprises à Leipzig pouvait être rejeté comme excentrique ou tout simplement incorrect ; la musique qui s'intégrait sous tous points avec les idéaux allemands risquait de disparaître dans l'anonymat. À cet égard, la perspective d'avenir proposée en Allemagne n'aidait pas beaucoup ; plus tard dans la vie d'**Edvard Grieg**, on pouvait l'entendre grommeler son mécontentement d'avoir quitté le conservatoire plus stupide qu'il ne l'était à son entrée.

De plus, la riche culture musicale du continent faisait un grand contraste avec les réalités beaucoup plus modestes qui l'attendaient à son retour au pays. Pour sa part, John Grieg dut rapidement offrir son éventuelle carrière de violoncelliste à son retour en Norvège pour s'occuper de l'entreprise familiale. Pour ce qui est d'Edvard, son avenir de compositeur a été caractérisé par la tension entre une musique authentiquement norvégienne et le désir d'une reconnaissance universelle. Il était de même déchiré entre l'envie d'appartenir à la culture musicale internationale et au milieu musical local en Norvège.

Le succès foudroyant du concerto pour piano en la mineur suscita des attentes énormes sur le jeune Norvégien, des attentes qui étaient presque impossibles à combler et qui pouvaient faire de la carrière suivante de Grieg une sorte de déception quand les grands chefs-d'œuvre symphoniques ne vinrent pas. Le nombre

de compositions finies dont l'ambition dépassait la ravissante miniature resta restreint tandis que celui de projets échoués ou mis de côté s'éleva avec les années. Mais en même temps, les œuvres qui arrivèrent à terme entrèrent avec succès dans le répertoire reconnu. Et les compositions inachevées de Grieg, y compris les fragments venant de sa plume, respirent souvent la même fraîcheur originale que ses opus officiels et valent la peine d'être entendues pour elles-mêmes.

Daté de 1866, l'**Intermezzo en la mineur** montre comment le processus de travail de Grieg pouvait prendre des tournants inattendus. Le manuscrit original nous informe que cette petite pièce était destinée à former le premier mouvement d'une suite pour violoncelle et piano. Mais outre l'intermezzo, tout ce qui reste de cette suite projetée est une vingtaine de mesures d'un second mouvement marqué «humoresque» – un mouvement qu'on trouve, dans une forme modifiée, comme finale de la seconde sonate pour violon que Grieg termina l'année suivante.

La composition pour violon, violoncelle et piano marquée *Andante con moto* devait faire partie d'un trio pour piano que Grieg commença après le succès de son quatuor à cordes en sol mineur mais qu'il ne termina jamais. Daté du 17 juin 1878, le manuscrit fut redécouvert après la mort du compositeur par son ami et collègue Julius Röntgen qui s'enthousiasma devant l'habileté de Grieg à construire une unité artistique en variant un seul thème avec une imagination presque inépuisable. Röntgen était même d'avis que le mouvement était assez bon pour être indépendant et non pas seulement servir comme mouvement lent central dans un trio pour piano. Cependant, son grand respect pour Grieg prit le dessus et il décida qu'il était présomptueux de publier un travail que Grieg lui-même malgré tout n'avait pas considéré comme achevé. Le morceau dut attendre jusqu'en 1978 pour être officiellement créé et imprimé !

La **Sonate pour violoncelle et piano** op. 36 est par contre l'une des grandes compositions de musique de chambre que Grieg a vraiment finies. Dans le répertoire relativement maigre d'œuvres solos pour violoncelle, elle a naturellement une place tout indiquée. La page de couverture de l'autographe de Grieg est datée «Bergen 1882» ; en date du 7 avril 83, sur la dernière page, la composition était terminée.

Après plusieurs années à Christiania (Oslo), Grieg a occupé le poste de chef de l'orchestre Harmonien dans sa ville natale de Bergen où il aménagea avec sa femme Nina dans son ancienne maison d'enfance qu'avait occupée son frère John après la mort de leurs parents. Il n'est peut-être pas surprenant que Grieg ait commencé à composer une sonate pour l'instrument de son frère juste à ce moment, alors que les deux étaient plus proches l'un de l'autre qu'ils ne l'avaient été depuis longtemps. Mais cette période de la vie de Grieg n'était pourtant en aucun cas ni facile ni harmonieuse, ce qui se reflète peut-être par le langage exceptionnellement orageux dans des parties de la sonate pour violoncelle. Peu après ce premier retour à Bergen, Grieg s'enfuit en Europe ; il aurait laissé entendre à son éditeur que l'environnement limité de Bergen l'étouffait et qu'il s'ennuyait des cadres européens plus vastes. Il garda pour lui que son mariage traversait alors une crise profonde – de bons amis durent faire une médiation assidue entre les époux pour que la relation se poursuive. Grieg finit par revenir et, avec Nina, il s'établit en permanence près de Bergen à sa nouvelle résidence de composition Trolldhaugen.

Que le contexte biographique ait eu quelque influence ou non, il reste que la sonate pour violoncelle est à des miles de distance d'une miniature idyllique. La force extravertie dans le premier mouvement aboutit même à une brève cadence solo du violoncelle. Le mouvement central cite la musique de scène de *Sigurd*

Jorsalfar de Grieg, plus précisément la marche d'hommage qui compose la finale de la suite pour orchestre. Le lien n'est pas difficile à faire – dans la marche pour orchestre, le thème est joué au commencement par quatre violoncelles solos. Le finale fait allusion, comme si souvent dans les mouvements rapides de Grieg, aux rythmes de danses norvégiennes et crée une fin à effet.

Une discussion a rapidement éclaté à savoir si cette sonate pouvait être totalement satisfaisante du point de vue de la forme, ou si elle n'était qu'une compilation de trois morceaux de caractère. Une telle question aurait à peine été soulevée si la sévère autocritique de Grieg et la diminution de sa production n'étaient pas de plus en plus remarquées au fur et à mesure que sa renommée s'accroissait. Les mouvements sont en fait reliés grâce à des liens thématiques subtils mais la question est pourtant d'un intérêt académique. La sonate s'établit rapidement au répertoire et reste – en compagnie des sonates pour violoncelle de Rachmaninov et de Chopin – la sonate romantique la plus jouée et aimée pour l'instrument. A l'un de ses tout derniers concerts comme pianiste, Grieg accompagna la jeune étoile d'alors Pablo Casals dans sa sonate pour violoncelle à Amsterdam en 1906.

En compagnie de cette unique sonate pour violoncelle, les trois sonates pour violon et piano de Grieg comptent comme des œuvres importantes dans son propre catalogue et dans le répertoire romantique. La dernière des trois, opus 45, fut terminée à la fin de 1887 mais, en mai déjà, Grieg arrangea le mouvement central, *Allegretto*, pour violoncelle et piano, en cadeau d'anniversaire à son frère John. Dans cette version, le mouvement est en fait un peu plus long que dans la sonate terminée pour violon – on remarque surtout peut-être quelques mesures d'introduction, ce qui aide à l'indépendance du morceau, privé des autres mouvements. Le reste est autrement inchangé, ce qui fait que la partie solo n'est pas optimale pour le violoncelle. Plutôt que de transposer tout le

mouvement dans une autre tonalité ou de récrire la partie solo, Grieg a choisi la solution inhabituelle d'indiquer que la corde basse du violoncelle soit désaccordée d'un demi-ton plus bas.

Les conditions du pianiste et compositeur d'origine australienne **Percy Grainger** à sa rencontre avec la tradition du conservatoire allemand ressemblaient sous plusieurs aspects à celles d'Edvard Grieg. Mais Grainger s'éloigna beaucoup plus de la tradition classique dans sa propre musique que Grieg. Puisque son désir de respecter les caractéristiques originales de la musique populaire de différentes régions heurtait de front les idées traditionnelles sur la technique acceptée de composition, ce sont toujours les traditions classiques qui ont tiré la courte paille chez Grainger, même quand les gens haussaient le sourcil et soupçonnaient que le résultat dépendait plus d'un artisanat médiocre que d'une vue différente sur la musique.

Ceux qui montraient de la sympathie et de la compréhension pour l'orientation de Grainger se lièrent cependant rapidement d'amitié avec lui. Quand Grieg rencontra Grainger à Londres en 1906, les deux se sentirent des atomes crochus, l'amitié s'approfondit grâce à leur correspondance avant que Grainger ne rende visite à Grieg chez lui en Norvège. Dans la sécurité de son foyer, Grieg mit de côté sa diplomatie habituelle et partagea avec Grainger son expérience d'être un compositeur scandinave en Allemagne : « ...pour que les Allemands approuvent quoi que ce soit, cela doit prendre confortablement place dans une petite boîte qu'ils ont spécialement choisie. Ils ont essayé de m'enfermer dans la boîte de Wagner mais elle ne me convenait pas. Ils ont aussi essayé la boîte de Brahms qui ne m'a pas convenu non plus. Ils disent : < il n'a de place nulle part, c'est pourquoi il ne peut pas exister. > Ils ne pouvaient pas imaginer une petite boîte à ma propre taille. C'est pourquoi ils doivent m'ignorer. »

L'amitié et la confiance entre les deux se seraient certainement développées davantage si Grieg n'était pas mort peu après cette rencontre. Le lien le plus manifeste entre eux dans les années suivantes fut le concerto pour piano de Grieg qui devint un cheval de bataille pour le pianiste Percy Grainger qui l'avait étudié sous la supervision de Grieg.

Un autre bon ami musicien de Grainger était un camarade d'études au conservatoire allemand, le violoncelliste danois Herman Sandby. Lors de la visite de Grieg à Londres en 1906, Sandby et Grainger avaient joué sa sonate pour violoncelle pour lui pour entendre son avis sur leur interprétation – «excellente du début à la fin», écrivit le compositeur dans son journal. Mais les deux jeunes hommes – c'est-à-dire Grainger et Sandby – avaient déjà auparavant exploré des mélodies folkloriques de toute la Scandinavie et fait plusieurs arrangements pour violoncelle et piano pour des concerts ensemble. Un choix de ces arrangements fut imprimé en 1903 sous le titre de ***La Scandinavie***. Le centre expressif naturel du recueil de paysages scandinaves est formé par *Vermelandsvisan* (*Chanson du Värmland*) – une mélodie folklorique qui avait été populaire en Suède et qui reçut un texte de patriotisme local vers 1850. La mélodie est peut-être surtout connue internationalement dans la version jazzée de Stan Getz de *Dear Old Stockholm*, lancée après sa tournée en Suède en 1951 et reprise par Miles Davis et John Coltrane entre autres.

L'élément danois dans *La Scandinavie* n'est rien de moins que l'hymne national danois, *Det er et yndigt land*, une mélodie écrite en 1835 par Hans Ernst Krøyer. Le texte de la chanson a même été mis en musique par d'autres musiciens, dont le grand compositeur danois **Carl Nielsen** représenté ici par un bref morceau de rappel.

En même temps que Nielsen défrichait de nouvelles voies dans la tradition

symphonique avec sa combinaison de savoir-faire traditionnel et une attitude totalement impartiale devant la forme symphonique, il écrivit aussi de la musique authentiquement « populaire » – des chansons de format le plus simple possible. Même si ces chansons n'appartiennent pas au répertoire de concert et ne comptent pas pour la renommée internationale de Nielsen, elles sont vraiment beaucoup aimées dans son pays. La petite berceuse *Sænk kun ditt hoved, du blomst* (*Laisse tomber ta tête, ma fleur*) est l'une de sept *Strofiske sange* (*Chansons strophiques*) op. 21, éditées par hasard en 1907 – l'année du décès de Grieg.

© Tomas Block 2014

Andreas Brantelid a commencé à jouer du violoncelle en très bas âge, avec son père. Il fit ses débuts à 14 ans avec l'Orchestre Royal Danois à Copenhague dans le concerto pour violoncelle d'Elgar. Aux Etats-Unis, il a joué avec les orchestres symphoniques de Seattle et de Milwaukee et, en Europe, avec des orchestres partout en Scandinavie ainsi qu'avec les formations symphoniques du Tonhalle, de Vienne, de la BBC et l'Orchestre de chambre Mahler.

Récitals et musique de chambre ont conduit Andreas Brantelid à New York, Londres, Salzbourg et Budapest. Dans la saison 2008/09, il fut choisi par l'European Concert Hall Organization pour sa série de récitals « Rising Star » et, en 2012, il fut nommé un artiste « Junge Wilde » à Dortmund Konzerthaus.

Andreas Brantelid a gagné le premier prix au concours Jeunes Musiciens de l'Eurovision (2006) et au concours international de violoncelle Paulo (2007). Il fut gagnant d'un Borletti-Buitoni Trust Fellowship en 2008 et a également fait partie de la Société de Musique de chambre du Centre Lincoln à New York ainsi

que du programme d'Artiste de la nouvelle génération de la BBC. Il a étudié avec Mats Rondin, Torleif Thedéen et Frans Helmerson ; il joue sur le stradivarius Boni-Hegar de 1707, gracieusement prêté par le collectionneur d'art norvégien Christen Sveaas.

Christian Ihle Hadland est largement reconnu comme l'un des plus excitants jeunes pianistes de talent de la Norvège. Né à Stavanger, il a étudié au conservatoire de musique de Rogaland, poursuivant ses études à l'Institut de musique Barratt Due à Oslo avec le professeur Jiří Hlinka. Depuis ses débuts avec l'Orchestre de la Radio Norvégienne à l'âge de 15 ans, Christian Ihle Hadland s'est produit avec tous les grands orchestres de la Norvège. En 2011, il fut choisi Artiste de la nouvelle génération de la BBC et a depuis travaillé avec tous les orchestres de la BBC. En 2013, il souleva l'enthousiasme des critiques dans une tournée au Royaume-Uni avec l'Orchestre Philharmonique de Bergen et il joua ensuite aux Proms de la BBC avec l'Orchestre Philharmonique d'Oslo dirigé par Vasily Petrenko. Il fit ses débuts américains la même année avec l'Orchestre Symphonique de Seattle.

Récitaliste et chambriste recherché, Christian Ihle Hadland s'est produit à des festivals et dans des salles aussi réputées que le Wigmore Hall, le festival de musique de Schleswig-Holstein, le festival de Cheltenham et Kissinger Sommer. Il a fait de la musique de chambre avec des artistes prestigieux dont Henning Kraggerud, Steven Isserlis, Tabea Zimmermann, Christian Poltéra et Truls Mørk. En 2009, il devint directeur artistique adjoint du festival de musique de chambre de Stavanger.

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

INSTRUMENTARIUM:

Cello: Antonio Stradivarius 1707, 'Boni-Hegar'. Bow: François Tourte, Paris 1815

Grand Piano: Steinway D

RECORDING DATA

Recording: March 2014 at Pottton Hall, Suffolk, England
Producer and sound engineer: Hans Kipfer (Takes Music Production)
Piano technician: Graham Cooke

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Hans Kipfer

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Tomas Block 2014
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

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-2120 © & ® 2015, BIS Records AB, Åkersberga.



Edvard Grieg and Percy Grainger at Troidhaugen in July 1907, with Grieg's wife Nina and Julius Röntgen (right).

Front cover: The Fish Market, Bergen, c. 1890.

Photochrome by William Dobson Valentine (1844–1907), at the National Library of Norway