

 **BIS** 

CD-113 STEREO

VOLUME X

# EDVARD GRIEG

The Complete Piano Music

Eva Knardahl, piano



Piano Concerto in A minor, Op.16 — Norwegian Dances, Op.35  
Two Romances, Op.53 — Six Norwegian Mountain Melodies

**A BIS original dynamics recording**

**GRIEG, Edvard (1843-1907)**

**Klaverkonsert a-moll (Piano Concerto in A minor), Op.16** 32'04

1. Allegro molto moderato 13'38
2. Adagio 7'13
3. Allegro moderato molto e marcato 10'54

**Norske Danser for firhendig klaver (Norwegian Dances for piano 4 hands),  
Op.35** 17'43

4. (1) Allegro marcato 6'16
5. (2) Allegretto tranquillo e grazioso 2'02
6. (3) Allegro moderato alla marcia 2'57
7. (4) Allegro molto 6'08

**To romanser arrangert for klaver (Two Romances), Op.53** 9'23

8. (1) Norsk (Norwegian) 4'48
9. (2) Det første møte (The First Meeting) 4'31

**Seks Norske Fjeldmelodier (6 Norwegian Mountain Melodies), Op.112** 5'17

10. (1) Springdans (Rustic Dance) 0'55
11. (2) Baadn-laad - Vuggevisse (Lullaby) 1'05
12. (3) Springdans (Rustic Dance) 0'24
13. (4) Sjugur aa trollbrura - Folkevisse (Popular Ditty) 0'52
14. (5) Halling 0'26
15. (6) Guten aa gjenta paa fjøshellen (The Lad and the Lass on the Barn Floor) 1'19

**EVA KNARDAHL, piano**

AAD - T.T.: 65'30

**Royal Philharmonic Orchestra (Concerto)**

**Kjell Ingebretsen, conductor (Concerto) & piano (Norwegian Dances)**

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

EVA KNARDAHL spielte öffentlich zum ersten Male im Alter von 6 Jahren, trat drei Jahre später als Solist beim Philharmonischen Orchester in Oslo auf und machte ihr offizielles Debut 11 Jahre alt, als sie drei Konzerte mit demselben Orchester spielte. 1947 zog sie nach den USA und arbeitete dort 15 Jahre als Pianist bei dem damaligen Minneapolis, nunmehr Minnesota Sinfonieorchester. Sie war in den USA auch als Kammermusiker tätig. 1967 ging sie nach Norwegen zurück und erhielt 1968 den Preis der norwegischen Musikkritiker. Eva Knardahl ist heute als einer der wirklich großen Musiker des Nordens anerkannt und ist ein sehr gesuchter Solist.

EVA KNARDAHL a commencé à jouer en public à l'âge de six ans, elle fut soliste avec l'Orchestre Philharmonique d'Oslo trois ans plus tard et fit ses débuts officiels à onze ans en jouant trois concertos avec le même orchestre. En 1947, elle déménagea aux Etats-Unis où elle fut la pianiste de l'Orchestre Symphonique de Minneapolis — maintenant Minnesota — pendant 15 ans. Elle joua souvent de la musique de chambre et donna plusieurs récitals aux Etats-Unis. En 1967, elle revint en Norvège et reçut le Prix des critiques musicaux norvégiens en 1968. Eva Knardahl est reconnue aujourd'hui comme l'une des éminentes pianistes de Scandinavie et est une soliste très en demande.

Instrumentarium: Pianoforte Bösendorfer 275

Piano Technician: Greger Hallin

The remarkable, strongly native tonal language which speaks so forcefully in his many and varied works for the piano establish Edvard Grieg (1843-1907) as the foremost composer of keyboard music in the Nordic countries.

During his own lifetime he won world renown with one of the most frequently performed of romantic piano concertos, his Piano Concerto in A minor, Op.16. He also achieved a leading position as the composer of a large number of smaller piano works which gained vast popularity among amateur pianists throughout the world and which also satisfied a serious need for instructional music of the highest quality.

In our own day the significance of Grieg's original contribution in the field of harmony and the impulses which he gave to Debussy's impressionism and Bartok's use of elements of folk music have been given greater recognition than previously.

The desirability of producing on record a complete picture of Grieg's contribution to the literature of the piano is thus particularly evident at the present time and is being met by this complete recording of his piano music on the BIS label.

Grieg, who was himself a fine pianist and often performed his own compositions both in Norway and abroad, started composing piano pieces in the German romantic style while studying at the Leipzig Conservatory (1858-1861). His talent for melody developed more slowly than that for harmony. An initial attempt to free himself from his models can be traced in Poetiske tonebilleder Op.3 (Copenhagen 1863) but his real breakthrough as a pregnant melodist and harmonist came ten years later with Humoresker Op.5. Under the influence of his friend Rikard Nordraak (1842-66)'s fascinating ideas about an independent Norwegian music, Grieg created a new style built on the integration of elements of folk music. This line he continued in a more relaxed vein and with stronger links with the romantic tradition in the Piano Concerto in A minor (1868).

The next year saw 25 Norske folkeviser og danser, Op.17, which were the start of his masterly arrangements of folk music for the piano. Ballader i g-moll, Op.24 (1875-76), a set of variations on a Norwegian folksong, is both as to its outer and inner dimensions Grieg's most important composition for solo piano. Ten years later he wrote a new, major piano work in a completely different genre, Holberg Suite Op.40, a very personal pastiche of 18th Century dances.

From 1867-1905 Grieg published the vast succession of smaller works for the piano (the 66 Lyric Pieces in 10 volumes are particularly well-known) which most particularly brought his music into the home throughout the musical world, thanks to the cascades of captivating melodies and the wealth of colourful harmonic progressions borrowed from his native folk music.

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

Edvard Grieg (1843-1907) står som Nordens fremste klaverkomponist i kraft av sitt særpregete, nasjonalfargete tonespråk som markerer seg sterkt gjennom hans mangesidige klaverkomposisjoner.

Internasjonalt sett oppnådde han i sin egen levetid å bli verdenskjent som komponist av en av romantikkens mest spilte konserter, klaverkonserten i a-moll, op. 16: samtidig inntok han en ledende posisjon som skaper av en lang rekke mindre klaverstykker som ble overmåte populære blant amatørpianister verden over og som også fylte et stort behov for undervisningsmusikk av høyeste kvalitet.

I vår tid er Griegs betydningsfulle fortjenester som nyskapende harmoniker og impulsivevår til bl.a. Debussys impresjonisme og Bartoks folkemusikkinspirerte stil i større grad enn tidligere blitt påaktet og anerkjent. Ønskeligheten av for første gang på gram-mofon å få det fulle bilde av Griegs innsats på klavermusikkens område, er derfor særlig aktualisert i dag og er i ferd med å bli virkeliggjort ved Grammofonfirma BIS' fore-liggende komplette innspillinger av hans klaververker.

Grieg, som selv var en dyktig pianist og ofte tolket egne verker i inn- og utland, startet sin komponistgjerning i studieårene ved Leipzig-konservatoriet (1858-61) med klaverstykker i tysk-romantisk stil. Hans melodiske talent viser seg her å være senere utviklet enn det harmoniske. En begynnende frigjøring fra forbilder er allerede å spore i Poetiske tonebilleder, op.3 (Kjøbenhavn 1863), mens hans helt avgjørende gjennom-brudd som markant melodiker og original harmoniker kommer to år senere med Humo-resker, op.5. Under innflytelse fra vennen Rikard Nordraaks (1842-66) fengende ideer om en selvstendig norsk tonekunst skaper Grieg seg her en ny stil bygd på integrasjon av elementer fra folkemusikk. Denne linje fortsettes i en mer avsløpet utformning og med sterkere tilknytning til romantikkens tradisjoner i Klaverkonsert i a-moll (1868).

Året etter kommer 25 norske folkeviser og danser, op.17, som innleder hans mester-lige arrangementer for klaver av folkemusikk. Ballade i g-moll, op.24 (1875-76), som er et variasjonsverk over en norsk folkevise, er av ytre og indre dimensjoner Griegs viktigste komposisjon for klaver solo. Ti år senere skriver han et nytt større klaververk i en helt annen genre, Holberg-suite, op.40, sterkt personlig utformet pastisjer på dansesatser fra første halvdel av 1700-tallet.

I årene 1867-1905 utgir Grieg den lange rekken av mindre klaverkomposisjoner (særlig kjent er de 66 Lyriske stykker i 10 bind), som spesielt skulle føre hans musikk inn i hjemmene i hele den musikalske verden takket være deres strømmende oppkomme av fengende melodisitet og rikdom på fargerike akkordforbindelser, runnet av hjemlan-dets tonefølelse.

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

**Edvard Grieg (1843-1907)** kann als hervorragendster Klavierkomponist Skandinaviens bezeichnet werden, kraft seiner individuellen, national gefärbten Tonsprache, die in seinen vielseitigen Klavierkompositionen vorherrscht.

Während seiner Karriere erlebte er den Weltruhm als Komponist eines der meistgespielten Konzerte der Romantik, das Klavierkonzert a-moll, Op.16; gleichzeitig stand er an führender Stelle als Schöpfer einer langen Reihe kleinerer Klavierstücke, die unter den Amateurpianisten der Welt sehr beliebt wurden, und die auch einen großen Bedarf an Unterrichtsmusik höchster Qualität füllten.

In unserer Zeit sind die Verdienste Griegs als harmonischer Neuschöpfer und Anreger u.a. des Debussyschen Impressionismus und des volksmusikinspirierten Stiles Bartoks mehr als früher beachtet und anerkannt worden.

Deshalb ist es heute, mehr denn je, wünschenswert geworden, erstmals durch Schallplatten ein vollständiges Bild des Griegschen Einsatzes auf dem Gebiete der Klaviermusik zu schaffen, ein Wunsch, der durch die vorliegende Gesamtaufnahme seiner Klavierwerke der Schallplatten-gesellschaft BIS verwirklicht wird.

Grieg, der selbst ein tüchtiger Pianist war und oft seine eigenen Werke im In- und Ausland interpretierte, begann seine Kompostenlaufbahn mit Klavierstücken im deutsch-romantischen Stil während der Studienjahre am Leipziger Konservatorium (1858-1861). Es hat sich dabei herausgestellt, daß sein melodisches Talent später entwickelt war als das harmonische. Eine beginnende Lösung von den Vorbildern ist bereits in den Poetische tonebilder, Op.3 (Kopenhagen 1863), spürbar, aber sein entscheidender Durchbruch als markanter Musiker und origineller Harmoniker fand zwei Jahre später mit den Humoresker, Op.5, statt. Unter Beeinflussung der fesselnden Ideen einer selbständigen norwegischen Tonkunst des Freundes Rikard Nordraak (1842-66) schafft Grieg hier einen neuen Stil, auf Integration volksmusikalischer Elemente aufgebaut. Auf poliertere Art und mit stärkerer Anlehnung an die Traditionen der Romantik wird diese Entwicklung im Klavierkonzert a-moll (1868) fortgesetzt.

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

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

Der Gipfel der Griegschen Klavierkunst wird in seiner letzten Periode erreicht, durch die Einrichtungen norwegischer Volksmusik, 16 Norwegische Volksweisen, Op.66 (1896) und die 17 Slätter, Op.72 (1902-03). Auf intuitive Art läßt er hier seine geniale, ganz eigenartige harmonische Phantasie sich völlig entfalten, wobei insbesondere die Amalgamierung fortgeschrittener Chromatik und Modalität mit einem freien Gebrauch der Dissonanzen Neueroberungen innerhalb der zeitgenössischer Musik darstellen. In diesem Zusammenhang ist Griegs eigene Zusammenfassung in einem Brief an seinen amerikanischen Biographen H.T. Finck im Jahre 1900 bezeichnend:

„Das Reich der Harmonien war schon immer meine Traumwelt, und das Verhältnis zwischen meinem harmonischen Gefühl und der norwegischen Volksmusik war für mich selbst ein Rätsel. Ich habe gefunden, daß die dunkle Tiefe unserer Volksmusik auf deren ungeahnten harmonischen Möglichkeiten basiert. In meiner Volksliedbearbeitung, Op.66, und auch sonst, habe ich versucht, meine Empfindungen der verborgenen Harmonien unsere Volksmusik zum Ausdruck zu bringen. In diesem Zusammenhang bin ich besonders von den chromatischen Verbindungen innerhalb des harmonischen Gewebes gereizt worden.“

Le remarquable langage tonal au nationalisme marqué, si éloquent dans ses multiples œuvres diverses pour le piano, plaça Grieg au premier rang des compositeurs de musique pour piano dans les pays du Nord.

Il fut renommé de son vivant grâce à l'un des concertos romantiques pour piano les plus souvent joués, son Concerto pour piano en la mineur op. 16. Il occupa une place éminente comme compositeur grâce à ses nombreuses œuvres de moindre envergure pour le piano, œuvres qui devinrent très populaires auprès des pianistes amateurs partout dans le monde et qui répondaient à un immense besoin de musique pédagogique de haute qualité.

De nos jours, l'importance de la contribution originale de Grieg dans le domaine de l'harmonie et les impulsions qu'il donna à l'impressionnisme de Debussy et à l'emploi des éléments de musique de folklore chez Bartok ont été reconnus plus ouvertement qu'auparavant. L'avantage de redonner sur disque une image complète de la contribution de Grieg à la littérature pour piano est ainsi particulièrement évident en ce moment et c'est pourquoi l'étiquette BIS offre maintenant un enregistrement de l'intégrale de la musique pour piano de Grieg.

Lui-même un excellent pianiste exécutant souvent ses propres compositions en Norvège et à l'étranger, Grieg commença à composer des pièces pour piano dans le style romantique allemand lors de ses études au conservatoire de Leipzig (1858-61). Son sens mélodique se développa plus lentement que l'harmonique. Un premier essai de libération des modèles peut être trouvé dans Poetiske tonebilleder op.3 (Copenhague 1863) mais sa percée réelle comme grand mélodiste et harmoniste eut lieu dix ans plus tard avec Humoresker op.5. Influencé par les idées fascinantes de son ami Rikard Nordraak (1842-66) au sujet d'une musique norvégienne indépendante, Grieg créa un nouveau style bâti sur l'intégration d'éléments de musique de folklore. Il continua dans cette voie de façon plus calme et plus fortement rattaché à la tradition romantique dans le Concerto pour piano en la mineur (1868).

Les 25 Norske folkeviser og danser op.17 survinrent l'année suivante; ce fut le début de ses arrangements magistraux pour le piano de la musique de folklore. Ballades en sol mineur op.24 (1875-76), une série de variations sur une chanson de folklore norvégien, est la plus importante composition pour piano solo de Grieg quant à ses dimensions extérieures et intérieures. Dix ans plus tard, il écrivit une nouvelle œuvre majeure pour piano dans un genre complètement différent, la Suite Holberg op.40, des pastiches très personnels de danses du 18<sup>e</sup> siècle. De 1867 à 1905, Grieg publia l'importante série d'œuvres mineures pour le piano (les 66 Pièces lyriques en 10 volumes sont particulièrement bien connues) qui répandirent sa musique partout dans le monde musical grâce aux cascades mélodiques captivantes et à la richesse en couleurs des progressions harmoniques empruntées à la musique de folklore de son pays.

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

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

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

The first performance was planned to take place in Copenhagen in the New Year of 1869, but the orchestration took longer than expected. It was not until April 3rd that Neupert could play the concerto for the first time to a large and eager audience — without the composer having the opportunity to be present. It was a veritable sensation, the sort of triumph that Grieg could never have dreamed of. With the series of international successes it achieved in the following years, the work was to open Grieg's way to world-wide fame.

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

Already in the opening bars he releases the piano cascades that act as a personal signal, the "Griegian motif": from the octave down to the seventh and the fifth. The clarinet introduces the dotted rhythms of the main subject. After a rapid bridge passage reminiscent of a "halling", comes the melodically accomplished second subject in C Major, originally given to the trumpet, but after Grieg's revision of the orchestration in 1882 transferred to the cello. The terse, concentrated development opens with the full orchestra playing motifs from the piano's opening fanfare, but eventually in C Major, after which the main subject is developed with great melodiousness in different keys. In the shortened but otherwise little altered recapitulation, the extremely brilliant but musically meaningful piano cadenza stands out with its final pianissimo. At its conclusion then, the highly charged cadenza is thus linked with the work's opening fanfare.

In the middle movement of the concerto (in D Major) Grieg creates his own "night music", not the South European nocturne, but the shimmering effects of the light, Nordic midsummer night. Within an extremely simple formal framework (ABA<sup>1</sup>) he conjures up poetic sounds of remarkable



beauty in short dialogues initially between instruments of the orchestra and subsequently in the B section with the piano, which does not in fact enter until then. In the A<sup>1</sup> section the piano has taken over the thematic material from the opening bars, first with great intensity before it finally dies away in a pianissimo exchange with a solo horn in D Flat (phrygian).

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

Grieg wrote his **Norwegian Dances, op. 35** during a summer stay in Loftus, Hardanger in 1881. One of the composer's favourite pastimes was playing piano music for four hands, something he often did with his wife. His happy experiences in connection with this form of music-making were of great benefit to this work, brilliantly arranged for performers as it is. He had a double purpose with this music. On the one hand he wanted to write material for teaching. "You can use it with your better pupils," he wrote to a Danish friend when the work was published by Peters of Leipzig in November. In addition he wished to present folk music in a new and different manner.

The melodic material is taken from L.M. Lindeman's great anthology of folk music (nos. 302, 102, 8 and 50). Grieg takes certain freedoms with Lindeman's versions, and the short tunes are subjected to an independent development, where the material is extended and varied to produce larger forms. Contrasting middle sections are thus inserted in all the dances.

In no. 1 which has the well-known "Sinklar" march from Vågå (in D minor) as its starting point, he reconstitutes the last part of the march as extended middle section in D Major with doubled note values. The other dances are all "hallings". The charming, gracefully meandering no. 2 from Amot in Osterdalen (in A Major) has a particularly beautiful melody. Here the contrasting section is formed from the last four bars of the original, transcribed to F sharp Minor and reconstituted as a frantic little allegro which really makes the sparks fly.

In no. 3 (G Major) the dance theme becomes twice as brisk in Grieg's version, and the middle section here has the theme transposed to G Minor with doubled note values. No. 4 which is the most painstakingly conceived piece opens with an introduction (in D Minor) which Grieg himself composed. This becomes the material for the piece's contrasting middle section, which receives an almost symphonic development.

It may seem strange that Grieg himself did not orchestrate the work — he did make an attempt, but he was not satisfied. In 1888 the German viola player Hans Sitt attempted a version for orchestra. In a letter to Delius Grieg writes that "his way of orchestrating sometimes seems heavy". When Peters wanted to publish this version two years later, Grieg suggested that the orchestration should be done by a Frenchman, for example Lalo. But the firm published Sitt's effective arrangement and it is in this form that the work has won great popularity in the concert hall.

Grieg's original version has qualities which make these dances for four hands one of the central works in its genre, both a fascinating assignment for piano duettists and a worthy contribution in his series of folk song arrangements.

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

The second of the *Two Melodies* is *The First Meeting*. This pearl of lyric inspiration is one of Grieg's most popular love-songs (text Bjørnstjerne Bjørnson), composed in 1870 and published as op. 21 no. 1. Grieg had incidentally arranged the song for piano previously in rather different form in his Piano pieces after own songs, op. 52 no. 2.

It is not certain when *Seks norske fjellmelodier* (*Six Norwegian Mountain-Melodies*) were composed. From a stylistic point of view they could have been written as early as the period 1865-68. They were first published in 1875 in *Melodies of Norway*, a collection of 148 piano arrangements which Grieg published anonymously in Copenhagen. This collection contains, among other things, 50 arrangements of Norwegian folk music with its mel-

odic content principally taken from L.M. Lindeman's collections. Grieg maintained that as far as the Six Norwegian Mountain-Melodies were concerned he was himself the arranger. They were published separately in 1886 in a very cautiously revised form and it is this version which has been used for this recording.

The melodic sources for all the pieces are to be found in Lindeman whose arrangements, to a greater extent than in Op. 17, were undoubtedly the model for Grieg's quite simple settings. But Grieg's harmonizations are more varied and imaginative than Lindeman's. Certain modal passages may be noted (Lydian in several sections in the three dances Nos. 1, 3 and 5; Mixolydian in the last part of the lullaby, No. 2), as well as passages with a certain chromatic colouring. These stylistic elements point towards Grieg's more refined settings in his later arrangements of folk music.

**KJELL INGEBRETSEN** was born in 1943 at Skien, Norway. In 1969 he secured a contract with the Royal Opera in Stockholm, where he was employed as conductor in 1971 and Orchestral Director in 1978. He has conducted most of the standard operatic and ballet repertoire as well as first performances of contemporary operas. He has made guest appearances with most Scandinavian orchestras and has made recordings for radio and television.

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

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

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

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

Allerede i åpningstaktene kaster han ut i klaverkaskader sitt kjenningsignal, det "griegske motiv": fra oktaven ned til septimen og kvinten. Klarinetten introduserer hovedtemaets punkterte rytmer. Etter en hurtig overledningsdel med "halling"-karakter følger det melodisk fullbårne sidetemaet i C-dur, som opprinnelig var gitt trompeten, men ved Griegs revisjon av orkestrasjonen i 1882 ble det forlagt til celloen. Den knappe, konsentrerte gjennomføringsdelen åpner med at et orkesterutti spiller motiver fra klaverets åpningsfanfare, men nå i C-dur, hvoretter hovedtemaet bearbejdes med stor melodiositet i forskjellige tonearter. I den forkortede, men ellers lite endrede reprisen merker en seg den ytterst briljante, men musikalsk sett høyverdige klaverkadensen, som ender i pianissimo. Den høyspente kodaen knytter så i avslutningen tilbake til verkets åpningsfanfare.

I konsertens midtsats (i Dess-dur) skaper Grieg sin egen "nattmusikk", ikke den sydlandske nocturne, men skimrende stemninger fra den lyse, nordiske midtsommernatt. Innenfor en ytterst enkel formell ramme (ABA<sup>1</sup>) trylles fram poetiske klangbilder av fortettet skjønnhet i korte dialoger, til å begynne med mellom ulike orkesterinstrumenter og deretter i B-avsnittet med klaveret, som først der settes inn. I A-delen har klaveret overtatt det tematiske materiale fra åpningspartiet, først i kraftige styrkegrader, før det mot slutten dør hen i pianissimo i et vekselspill med solohorn i dess-frygisk.

Sistesatsens stil er med rette fremhevet som det mest typisk nasjonale i verket. Det markante, drivende hovedtemaet, som solisten etter noen innledningstakter setter an, har "halling"-rytmer og klangprege fra hardingfela med orgelpunktvisninger, tomme kvinter og skarpe dissonanser. Sidetema-delen (i C-dur) har nye danseaktige trekk, men griper snart tilbake til motivstoff fra hovedtemaet. Satsen er for øvrig bygd opp som en sonate-rondo. Istedenfor å behandle det tematiske materialet i en egen gjennomføringsdel fører Grieg inn et lyrisk kontrastparti i F-dur med en rolig syngende, skjønn melodi som spennes ut i et langt avsnitt til et avrundet hele. Så følger en reprise av det foregående, der kontrastpartiet utbygges videre med nye toneartsforløp, for en avsluttende klaverkadens. Overraskende åpner kodaen med "halling"-temaet omdannet til en "springar" (i tredelt takt), der klavertiet stadig blir mer intrikat. Nå kommer satsens kulminasjon: kontrastdelens tema (i A-dur) bringes inn som en apoteose i et grandios tutti. Helt til slutt setter to mixolydiske kadenser (med den lave ledetonen g istedenfor giss i dominantakkorden) kronen på verket. Det var denne særmerkede vending som fikk Liszt til å rope henryckt, da han i 1870 for første gang spilte gjennom konserten: "g.g. ikke giss! Storartet! Dette klinger så typisk svensk!"

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

Melodistoffet hentet han fra L.M. Lindemans store folkemusikksamling (nr. 302, 102, 8 og 50). Visse friheter tar han seg overfor Lindemans opp-tegnelser, og de korte slattene blir gjenstand for en selvstendig behandling, der materialet blir utbygd og variert til større former. Kontrasterende mellompartier er således satt inn i alle dansene.

I nr. 1, som har den kjente "Sinklar-marsjen" fra Vaga (i d-moll) som utgangspunkt, lager han siste del av marsjen om til en lengre middel i D-dur i dobbelte noteverdier. De øvrige dansene er alle hallinger. Særlig melodisk verdifull er den sjarmerende, grasiøst slentrende nr. 2 fra Amot i Østerdalen (i A-dur). Her utgjøres kontrastpartiet av originalens fire siste takter som er satt over i fiss-moll og gjort om til en frenetisk liten allegro som formelig slår gnister.

I nr. 3 (G-dur) er dansetemaet blitt dobbelt så hurtig i Griegs versjon, og midtdelen her har temaet transponert til g-moll i dobbelte noteverdier. Nr. 4 (D-dur), som er det mest forseggjorte stykket, åpner med en innledning (i d-moll), som Grieg selv har laget. Denne blir materiale for stykkets kontrasterende midtavsnitt, som får en nesten symfonisk utbygning.

Det kan synes eiendommelig at Grieg ikke selv instrumenterte sitt verk for orkester, noe han forsøkte seg på, men ikke var tilfreds med. I 1888 foretok den tyske bratsjisten Hans Sitt en orkestrasjon. I et brev til Delius skriver Grieg at "hans instrumentasjonsmåte undertiden virker grov". Da Peters-forlaget to år senere ønsket å utgi denne versjonen, foreslo Grieg at orkestreringen burde gjøres av en franskmann, f.eks. Lalo. Men forlaget

trykte Sitts virkningsfulle bearbeidelse, og det er i denne form verket har vunnet stor popularitet i konsertsalen.

Griegs originalversjon har kvaliteter som gjør disse firhendige dansene til et av de sentrale verker i sin genre, både som en fascinerende oppgave for duopianister og som et lødig bidrag i hans serie av folketonearrangementer.

Et annet verk som opprinnelig også var skrevet for strykeorkester, er *To melodier*, op. 53, fra 1890 (trykt 1891). Dette er arrangementer av to kontrasterende romanser. Den første er en bearbeidelse av den tolvte og siste sangen i Griegs syklus til dikt av A.O. Vinje, op. 33 (1880). Den het der *Fyremål*, men kalles i op. 53 *Norsk*. Denne nye tittel er godt dekkende for de nasjonale stiltrekkene i komposisjonen: modalitet, skarpe dissonanser og hallingrytmer, som karakteriserer stykkets hurtige første og siste del (*Allegro risoluto*) i G-dur. I det rolige midtpartiet kommer sangens friske åpningsfrase igjen i forlengede noteverdier og blir til en lokk-aktig melodi i Ess-dur.

Den andre av de *To melodier* er *Det første møte*. Denne perlen av lyrisk inngivelse er en av Griegs mest skattede kjærlighetssanger (tekst Bjørnstjerne Bjørnson), som var komponert i 1870 og utgitt som op. 21 nr. 1. Grieg hadde for øvrig bearbeidet sangen for klaver allerede tidligere i en noe avvikende form i *Klaverstykker etter egne sanger*, op. 52 nr. 2.

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

Melodikilden er for samtlige av stykkene å finne hos Lindeman, hvis bearbeidelser utvilsomt i sterkere grad enn i op. 17 har vært modell for Griegs her ganske enkle utsettelse. Dette synes å bestyrke antagelsen av en tidlig tilblivelsestid. Dog er Griegs harmoniseringer noe mer varierte og fantasirike enn Lindemans. Man vil merke seg visse modale innslag (bl.a. lydisk i flere avsnitt i de tre dansene, nr. 1, 3 og 5; mixolydisk i siste del av *vuggevisen*, nr. 2), foruten partier med en viss kromatisk fargelegging. Disse stiltrekk peker fram mot Griegs mer raffinerte utsettelse i hans senere folkemusikk-bearbeidelser.

KJELL INGEBRETSEN föddes 1943 i Skien, Norge, och anställdes 1969 vid Stockholmsoperan, där han 1971 blev kapellmästare, 1978 orkesterchef. Han har dirigerat de flesta standardverk i opera- och balettrepertoaren, samt uruppfört nutida operaverk och gästspelat med Stockholmsoperan. Dessutom har han gästade de flesta skandinaviska orkestrar och gjort en rad radio och TV-inspelningar.



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

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

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

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

Bereits in den ersten Takten wird in Klavierkaskaden das Erkennungssignal herausgeschleudert, das „Griegsche Motiv“: von der Oktave hinunter zur Septime und Quinte. Die Klarinette bringt die punktierten Rhythmen des Hauptthemas. Nach einer schnellen Überleitung mit dem Charakter eines „Hallings“ folgt das melodisch uppige Seitenthema in C-Dur, das ursprünglich der Trompete anvertraut worden war, aber bei Griegs Revision der Orchestration im Jahre 1882 in die Cellostimme verlegt wurde. Der knappe, konzentrierte Durchführungsteil fängt mit Motiven aus der Eröffnungsfanfare des Klavieres an, jetzt vom Orchester tutti in C-Dur gespielt, worauf das Hauptthema in verschiedenen Tonarten melodisch bearbeitet wird. In der verkürzten, sonst aber wenig veränderten Reprise fällt die äußerst brillante, musikalisch hochwertige Klavierkadenz auf, die im Pianissimo endet. Die hochgespannte Koda kehrt schließlich zur Eröffnungsfanfare zurück.

Im Mittelsatz (Des-Dur) schafft Grieg seine eigene „Nachtmusik“, kein südländisches Nocturne, sondern schillernde Stimmungsbilder aus der hellen, nordischen Mittsommernacht. In einem äußerst schlichten formalen Rahmen (ABA<sup>1</sup>) werden poetische Klangbilder verdichteter Schönheit her-



vorgezaubert, in kurzen Dialogen, anfangs zwischen verschiedenen Orchesterinstrumenten, im B-Teil mit dem Klavier, das erst hier eingesetzt wird. Im A'-Teil übernimmt das Klavier das thematische Material des ersten Teiles, zunächst in kräftigen Nuancen, worauf es zum Schluß in einem Wechselspiel mit dem Solohorn Des-Phrygisch ausstrahlt.

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

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

Das melodische Material entnahm er der großen Volksmusiksammlung L.M. Lindemans (Nr. 302, 102, 8 und 50). Er hat die Aufzeichnungen teilweise frei behandelt, und die kurzen Melodien werden Gegenstand einer selbständigen Behandlung, wo das Material in größeren Formen ausgebaut und variiert wird. In sämtliche Tänze sind folglich kontrastierende Zwischenpartien eingesetzt worden.

In Nr. 1, mit dem bekannten „Sinklar-Marsch“ aus Vagå (d-Moll) als Ausgangspunkt, wird der Schlußteil des Marsches in einen Mittelteil in D-Dur, mit doppelten Notenwerten, umgewandelt. Die übrigen Tänze sind durchwegs Hallinger. Melodisch besonders wertvoll ist der charmvolle, grazile Tanz Nr. 2 aus Amtet in Østerdalen (A-Dur). Als Kontrasteil dienen hier die letzten vier Takte des Originals, nach fis-Moll transponiert und in ein frenetisches, funkelndes kleines Allegro verwandelt.

Bei Nr. 3 (G-Dur) ist das Tanzthema bei Grieg doppelt schnell geworden, im Mittelteil liegt das Thema in g-Moll, in doppelten Notenwerten vor. Nr. 4 (D-Dur), das durchgearbeitetste Stück, wird durch eine d-Moll-Einleitung

von Griegs eigener Hand eröffnet. Diese stellt auch das Material für den fast sinfonisch aufgebauten Mittelabschnitt.

Es mag eigentümlich scheinen, daß Grieg nicht selbst sein Werk orchestrierte — er versuchte es zwar, wurde aber nicht zufrieden. 1888 unternahm der deutsche Bratscher Hans Sitt eine Orchestration. In einem Brief an Delius schrieb Grieg, daß „seine Instrumentation manchmal grub wirkt“. Als der Verlag Peters zwei Jahre später diese Fassung drucken wollte, schlug Grieg vor, das Werk von einem Franzosen instrumentieren zu lassen, z. B. Lalo. Es wurde aber Sitts wirkungsvolle Bearbeitung gedruckt, und in dieser Form hat das Werk im Konzertsaal große Erfolge verzeichnen können.

Die vierhändige Fassung Griegs ist ein zentrales Werk der Gattung geworden, sowohl als faszinierende Aufgabe für Duopianisten wie als wertvoller Beitrag zur Gattung der Volksmusikarrangements.

Ein anderes Werk, das ebenfalls ursprünglich für Streicher geschrieben wurde, ist *Zwei Melodien*, Op. 53 (1891 gedruckt). Dies sind Einrichtungen zweier kontrastierender Lieder. Das erste ist eine Bearbeitung des zwölften und letzten Liedes aus Griegs Zyklus nach Gedichten A.O. Vinjes, Op. 33 (1880). Dort hieß es *Fyremål*, wird aber im Op. 53 *Norwegisch* genannt. Dieser neue Titel deckt die norwegischen Stilzüge der Komposition: Modalität, scharfe Dissonanzen und Halling-Rhythmen, die den schnellen ersten und letzten Teil des Stückes (*Allegro risoluto*, G-Dur) charakterisieren. Im ruhigen Zwischenteil kehrt die frische Anfangsphase des Liedes in verlängerten Notenwerten zurück, als eine verführerische Melodie in Es-Dur.

Die zweite der *Zwei Melodien* ist *Erstes Begegnen*. Dieses Kleinod lyrischer Eingebung ist eines der beliebtesten Liebeslieder Griegs (Text Bjørnstjerne Bjørnson), 1870 komponiert und als Op. 21:1 erschienen. Grieg hatte übrigens bereits früher das Lied in einer etwas abweichenden Form für Klavier bearbeitet, in den Klavierstücken nach eigenen Liedern, Op. 52:2.

Das Kompositionsjahr der *Sechs Norwegischen Gebirgsmelodien* ist ungewiss. Stilistisch gesehen könnten die Stücke bereits in den Jahren 1865-68 entstanden sein. Sie wurden erstmals 1875 in *Norges Melodier* gedruckt, einer Sammlung der 148 Klavierbearbeitungen, die Grieg in Kopenhagen anonym herausgeben liess. Die Sammlung enthält u.A. 50 Arrangements norwegischer Volksmusik, deren Melodien hauptsächlich aus den Sammlungen L.M. Lindemans geholt wurden. Bezüglich der *Sechs Norwegischen Gebirgsmelodien* hat Grieg behauptet, sie seien von ihm selbst arrangiert. In leicht revidierter Form erschienen sie nochmals separat 1886, und diese Fassung wurde bei der vorliegenden Aufnahme benützt.

Die Melodienquelle sämtlicher Stücke ist bei Lindeman zu finden, dessen Bearbeitungen hier wesentlich stärker als im Op. 17 Grieg als Grundlage gedient haben. Dies stärkt die Annahme einer frühen Entstehungszeit. Allerdings sind die Harmonisierungen Griegs etwas vielfältiger und phantasiereicher als jene Lindemans. Gewisse modale Einschläge sind spürbar (Lydisch in mehreren Abschnitten der Nr. 1, 3 und 5; Mixolydisch im letzten Teil des Wiegenliedes Nr. 2), sowie Partien gewissen chromatischen Gepräges. Diese Stiltzüge weisen auf die raffinierten Arrangements in den späteren Werken hin.

**KJELL INGEBRETSEN** wurde 1943 in Skien, Norwegen, geboren. 1969 wurde er von der Kgl. Oper Stockholm angestellt, wo er 1971 Kapellmeister, 1978 Orchesterchef wurde. Er hat den größten Teil der Standardwerke im Opern- und Ballettrepertoire dirigiert, sowie Uraufführungen zeigenössischer Opernwerke. Er gastierte bei den meisten skandinavischen Orchestern und machte eine Reihe von Aufnahmen für Rundfunk und Fernsehen.

Grieg écrivit la meilleure de ses œuvres à l'âge de 25 ans, le Concerto pour piano en la mineur. Depuis plus de cent ans, l'œuvre a constamment maintenu sa popularité comme l'un des grands concertos de la période romantique. C'est de la musique jeune alliant force et lyrisme exalté, à la riche veine mélodique et à l'originalité harmonique typiques du Grieg au sommet de l'inspiration.

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

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

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

Déjà dans les mesures initiales, il lâche les cascades au piano qui font office de signal personnel, le motif « griegien »: de l'octave descendant à la septième et la quinte. La clarinette introduit les rythmes pointés du sujet principal. Un bref pont rappelant un « halling » est suivi du second sujet, mélodiquement accompli, en do majeur, originalement donné à la trompette mais transféré au violoncelle après une révision de l'orchestration en 1882 par Grieg. Le brusque développement concentré commence avec l'orchestre au complet jouant des motifs de la fanfare initiale du piano, mais en fin de compte en do majeur, après quoi le thème principal est développé avec beaucoup de mélodie dans différentes tonalités. Dans la récapitulation écourtée mais autrement peu modifiée, la cadence pour piano extrêmement brillante et musicalement éloquente ressort avec son pianissimo final. A sa fin, la cadence à la forte tension musicale est ainsi reliée à la fanfare initiale de l'œuvre.

Dans le mouvement intermédiaire du concerto (en ré majeur), Grieg crée sa propre « musique de nuit », non pas le nocturne sud-européen, mais des effets miroitants de la nuit claire d'un solstice d'été dans le Nord. A l'intérieur d'un cadre formel très simple (ABA'), il évoque des sonorités poétiques d'une remarquable beauté dans de

courts dialogues d'abord entre des instruments de l'orchestre et ensuite dans la section B avec le piano qui est resté silencieux jusqu'à ce moment. Dans la section A', le piano a repris le matériel thématique des mesures initiales, d'abord avec une grande intensité avant de finalement disparaître dans un dialogue pianissimo avec un cor solo en ré bémol (phrygien).

Le mouvement final est considéré avec raison comme le plus typiquement nationaliste de l'œuvre. Le thème principal remarquablement insistant annoncé par le soliste après quelques mesures d'introduction présente les rythmes du « halling » et les sonorités du violon de Hardanger avec ses pédales, ses quintes à vide et ses dissonances aiguës. Le second sujet (en do majeur) introduit de nouveaux éléments dansants mais retourne vite au matériel thématique du premier sujet. Le mouvement est incidemment construit comme une sonate en rondo. Au lieu de développer le matériel dans une section à part, Grieg introduit, en guise de contraste, un passage lyrique en fa majeur avec un cantabile beau et serein déroulé dans un passage étendu faisant un tout complet. Suit une récapitulation du matériel précédent où la section contrastante est développée davantage grâce à de nouvelles modulations avant une cadence finale. Surtout, la cadence commence avec le thème « halling » transformé en « springar » (en mesures à 3/4) où la partie pour piano se complique de plus en plus. Vient alors le point culminant du mouvement; le thème de la section contrastante (en la majeur) est introduit comme une apothéose dans un tutti grandiose. A la toute fin, deux cadences mixolydiennes (ayant sol comme sensible au lieu de sol dièse dans l'accord de dominante) couronnent l'œuvre. C'est à cause de cette tournure inhabituelle que Liszt s'exclama enchanté lors de sa première lecture de l'œuvre en 1870: « sol bécarre, sol bécarre, non pas sol dièse! Magnifique! Ça sonne si typiquement suédois! »

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

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

Dans le no 1 commençant par la célèbre marche « Sinklar » de Vaga (en ré mineur), il reconstruit la dernière partie de la marche en section intermédiaire étendue en ré majeur en valeurs de notes redoublés. Les autres danses sont toutes des « hallings ». Le no 2, serpentant avec charme et grâce, provient d'Amot dans l'Orsterdalen (en la majeur) et est doté d'une mélodie particulièrement belle. La section contrastante provient ici des quatre dernières mesures de l'original, transcrites en fa dièse mineur et

reconstituées en petit allegro frénétique qui met le feu aux poudres.

Dans le no 3 (sol majeur), le thème de danse devient deux fois plus rapide dans la version de Grieg, et la section intermédiaire a ici le thème transposé en sol mineur dans des valeurs de notes redoublées. Le no 4, la pièce conçue avec le plus de soin, commence par une introduction (en ré mineur) composée par Grieg lui-même. Il y puise le matériel pour la section intermédiaire contrastante de la pièce qui reçoit un développement presque symphonique.

Il peut sembler étrange que Grieg n'ait pas orchestré l'œuvre lui-même — il s'y essaya mais ne fut pas satisfait. En 1888, l'altiste allemand Hans Sitt tenta une version pour orchestre. Dans une lettre à Delius, Grieg écrit que « son orchestration semble parfois lourde ». Lorsque Peters voulait éditer cette version deux ans plus tard, Grieg suggéra que l'orchestration soit faite par un Français, Lalo par exemple. Mais les éditeurs publièrent l'arrangement frappant de Sitt et c'est dans cette forme que l'œuvre gagna une grande popularité dans la salle de concert.

La version originale de Grieg possède des qualités qui rendent ces danses pour quatre mains une des œuvres centrales dans le genre, une tâche fascinante pour des pianistes duettistes et une contribution de valeur dans sa série d'arrangements de chansons folkloriques.

Une autre œuvre également composée pour orchestre à cordes est Deux mélodies op. 53 datant de 1890 (publiée en 1891). Elle consiste en arrangements de deux romances contrastantes. La première est une adaptation de la 12<sup>e</sup> et dernière chanson du cycle de Grieg sur un poème de A.O.Vinje op.33 (1880). Elle est intitulée Langue de feu mais, dans l'op.53, elle est appelée Norvégien. Le nouveau titre est bien appropriée aux traits autochtones présents dans l'œuvre: modalité, dissonances aigüés et rythmes de halling caractérisant les sections rapides initiale et finale de la pièce (Allegro risoluto) en sol majeur. Dans la sereine partie intermédiaire, la vive section d'ouverture de la chanson revient en valeurs de notes plus longues et prend le caractère d'une mélodie d'appel en mi bémol majeur.

La seconde des Deux mélodies est La Première rencontre. Cette perle d'inspiration lyrique est une des chansons d'amour les plus populaires de Grieg (texte de Bjørnstjerne Bjørnson), composée en 1870 et publiée comme l'opus 21 no 1. Grieg avait incidemment déjà arrangé la chanson pour piano dans une forme assez différente dans ses Pièces pour piano d'après mes propres chansons op.52 no 2.

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

Les sources mélodiques de toutes les pièces sont trouvées chez Lindeman dont les arrangements, plus que dans l'opus 17, servirent sans aucun doute de modèles aux

arrangements assez simples de Grieg. Mais les harmonisations de Grieg sont plus variées et plus remplies d'imagination que celles de Lindeman. Certains passages modaux peuvent être relevés (mode lydien dans plusieurs sections dans les trois danses nos 1, 3 et 5; mixolydien dans la dernière partie de la berceuse, no 2) ainsi que des passages au certain coloris chromatique. Ces éléments stylistiques pointent vers les compositions plus raffinées de Grieg dans ses arrangements subséquents de musique de folklore.

KJELL INGEBRETSEN est né en 1943 à Skien, Norvège. En 1969, il signa un contrat avec l'Opéra Royal de Stockholm où il fut engagé comme chef d'orchestre en 1971 et directeur musical en 1978. Il a dirigé la majeure partie du répertoire régulier d'opéra et de ballet ainsi que les premières représentations d'opéras contemporains. Il a été invité à diriger la plupart des orchestres scandinaves et a fait des enregistrements pour la radio et la télévision.



**Eva Knardahl**

Recording data: 1978-12-22 at the Henry Wood Hall, London (Concerto), 1979, 80 at Nacka Aula, Sweden  
Recording engineer and editor: Bob Auger (Concerto) & Robert von Bahr  
Bob Auger's multi-miked, 8-track Dolby recording equipment (Concerto), ReVox A-77 tape recorder, 15 i.p.s., 2 Sennheiser MKH105 microphones, Agfa PEM468 tape, no Dolby  
Producer: James Burnett and Robert von Bahr (Concerto), Robert von Bahr  
Cover text: Prof. Dag Schjelderup-Ebbe  
English translation: William Jewson and John Skinner  
German translation: Per Skans  
French translation: Arlette Chené-Wiklander  
Eva Knardahl photo: Leif Oxelgren  
Kjell Ingebretsen photo: Enar Merkel Rydberg  
Album design: Andrew Barnett  
Lay-out: Andrew Barnett  
Type setting: Marianne & Robert von Bahr, Andrew Barnett  
Repro: KåPe Grafiska, Stockholm  
Instrumentarium (Concerto): Steinway D grand piano

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 Fax: +46 8 544 102 40  
info@bis.se [www.bis.se](http://www.bis.se)



