



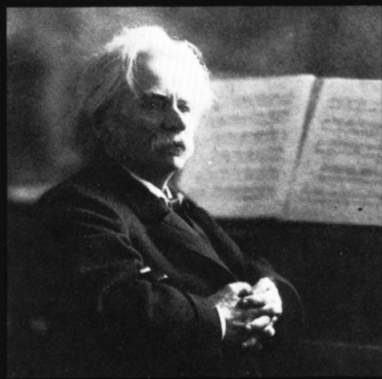
CD-109 STEREO

VOLUME VI

EDVARD GRIEG

The Complete Piano Music

Eva Knardahl, piano



Ballade, Op.24 — Peer Gynt Suites Nos. 1 & 2 —
Three Pieces from Sigurd Jorsalfar

A BIS original dynamics recording

GRIEG, Edvard (1843-1907)

1. Ballade g-moll (Ballade in G minor), Op.24 **20'02**

Peer Gynt Suite No.1, Op.46 **13'43**

2. (1) Morgenstemning (Morning Mood) 4'00
3. (2) Aases død (The Death of Aase) 3'38
4. (3) Anitras dans (Anitra's Dance) 3'37
5. (4) I Dovregubbens hall (In the Hall of the Mountain King) 2'06

Peer Gynt Suite No.2, Op.55 **18'05**

6. (1) Ingrid's klage (Ingrid's Lament) 4'30
7. (2) Arabisk dans (Arabian Dance) 5'21
8. (3) Peer Gynt's hjemkomst (Peer Gynt's Homecoming) 3'16
9. (4) Solveigs sang (Solveig's Song) 4'45

Tre orkesterstykker fra „Sigurd Jorsalfar” (Three Orchestral Pieces from “Sigurd Jorsalfar”), Op.56 **17'06**

10. (1) Forspill. Ved mannjevningen. Marsj. (Prelude. The Matching Game. March.) 3'47
11. (2) Intermezzo. Borghilds drøm. (Intermezzo. Borghild's Dream) 3'17
12. (3) Hyldningsmarsj (Homage March) 9'55

EVA KNARDAHL, piano

AAD - T.T.: 70'00

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 *Slater 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 impulsive 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 sær-lig 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 folk viser 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 (sær-lig kjent er de 66 Lyriske stykker i 10 bind), som spesielt skulle føre hans musikk inn i hjemmene i hele den musikalske verden takket være deres strømmende oppkomme av fengende melodiositet og rikdom på fargerike akkordforbindelser, runnet av hjemlan-dets tonefølelse.

Kulminasjonen på Griegs klaverkunst kommer i hans siste periode med utsettelsene av norske folkemusikk, 19 Norske folkeviser, op.66 (1896) og de 17 Slåtter, op.72 (1902-03). Her gir han på intuitiv måte sin geniale og helt egenartede harmoniske fan-tasi dens dristigste utfoldelse, der særlig sammensmeltningen av avansert kromatikk og modalitet med en frigjort dissonansbruk betegner nyvinninger innefor samtidens mus-ikk. Belysende i denne sammenheng er Griegs egen oppsummering i et brev til sin amerikanske biograf H.T.Finck i 1900: "Harmonienes 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 uanedde 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 Schallplattengesellschaft 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 tonebilleder, 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 polierte 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 heimlichem 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 geretzt 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* et 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^e 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 profondeur 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. »

Grieg claimed that *Ballade Op. 24* was his finest work which he had "written with the blood of my heart in days of mourning and despair". The work was accomplished in Bergen in the autumn and winter of 1875-76, overshadowed by his parents' deaths in September and October. Grieg never performed the piece in public, but his friend the composer Iver Holter related that Grieg played it for him in 1876: "It made an unforgettable impression. Grieg put his whole soul into the interpretation and when he had finished he was not only so physically extended as to be bathed in sweat, but he was also so moved, so shaken that for a lengthy period he could not utter a word."

The *Ballade* consists of 14 variations on the folk song "Den nordlandske bondestand (The Nordic Farmers) (words by Kristine Aas), which L.M. Lindeman collected from A. Perlesteinsbakken (Sør-Aurdal) and printed in 1858. The simple tune in G Minor is strangely beautiful and in Grieg's version it is most suitably harmonized and provides continuing inspiration throughout the work. The theme consists of four four-bar elements (a1 a2 b a2'), in which the b part starts in the parallel key of B flat Major), followed by a repeat of the last eight bars. This construction and succession of keys is followed with only minor changes in the first nine variations. The second half of the work, with its occasionally very free variations is introduced by lively Norwegian dance rhythms (*Un poco allegro e alla burla*) in variation 10. The heavily punctuated rhythm leaves its mark on the variations which follow, in which No. 12 gives us the theme augmented in G Major and Nos. 13-14 (in G Minor again) lead to a climax of daring intensity. The conclusion gives us only the first eight bars of the song and it seems as though, after a vain and inconclusive struggle, Grieg let the work end where it had begun, but in a mood of resignation and with the brighter mood of the b section excluded.

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

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

Among the arrangements, the two Peer Gynt suites, op. 46 and op. 55, and the pieces from *Sigurd Jorsalfar*, op. 56, occupy a central position; they reveal Grieg as the skilful arranger he always was. With his great exper-

ience both as pianist and composer, the pieces are adapted with great ingenuity for the amateur player. The piano style never makes virtuoso demands and although some of the arrangements are fairly difficult, a number of them are well suited to a more modest performing technique.

It was at Ibsen's request that Grieg, in 1874, took on the challenging and absorbing task of providing incidental music for *Peer Gynt* on the occasion of its first stage production. Grieg began his labours with mixed feelings, for although he regarded the play very highly as a work of art, he considered it *the most unmusical of subjects*, according to a letter written to Bjørnstjerne Bjørnson in the same year.

The work was begun in Bergen in the summer and on August 27th Grieg wrote to his friend Frants Beyer: *Peer Gynt proceeds very slowly and there is no question of being ready by the autumn. It's a horribly intractable subject, apart from a few places, such as where Solveig sings, which I've finished completely. And then I've done something for the Hall of the Mountain King which I literally cannot bear listening to, with its smug, ultra-Norwegian, cow-pie sound! But I also expect that the irony will be apparent. Particularly when afterwards Peer Gynt is forced to say against his will: "Both the dance and the playing — may the devil take me — were truly fine".*

A year was to pass before Grieg was ready with the score; and on February 24, 1876, the premiere of *Peer Gynt* took place at the Christiania Theatre. Grieg was not present, and the orchestra was conducted by the *kapellmeister* of the theatre, J. Hennum. The occasion was an unexpectedly great triumph for both writer and composer. Grieg wrote to Ibsen on March 15th: *It gives me a double pleasure to be able to congratulate you on the splendid effect produced by Peer Gynt on the stage. If I have contributed to this in the smallest degree, I have merely repaid some of the debt I feel towards you. And the writer replied elatedly on March 30th: Permit me however to offer you my warmest and sincerest thanks for all the part you have played in the success of my play on the stage here at home.*

Already in 1876 Grieg published some piano arrangements of selections from *Peer Gynt* as his op. 23, including "The Death of Aase", "Arabian Dance", "Anitra's Dance" and "Solveig's Song", for piano solo. Eleven years later he wanted to make his music for the play better known in the concert hall. He therefore revised the orchestration of four of the pieces and published them in 1888 as *Peer Gynt-Suite No. 1, op. 46*, a work that was immediately popular and that, within a short time, had begun its triumphant progress through the musical world. In the same year, his piano version of the suite was printed, and as a result of this, the pieces became even better known.

Grieg's music played an important part in *Peer Gynt's* success on the international stage, but the famous Viennese critic E. Hanslick was wrong in the prediction he made after hearing Grieg's suite in 1891: *If only for a short time Ibsen's Peer Gynt will perhaps live on through Grieg's music, for as I see it, this contains in each of its movements more poetry and artistic meaning than the whole of Ibsen's five act monstrosity.*

Morning Mood is one of Grieg's most captivating melodies, a nature impression that transcends both time and place. In the play it introduces Act IV, where it is meant to illustrate a sunrise on the African coast, but with its pentatonic character it could equally well represent a Norwegian mountain sunrise.

In the piece that Grieg wrote for the scene where Peer sits at his mother's deathbed, **The Death of Aase**, the music conveys the seriousness of death with terse simplicity and in an unusually moving manner. In the play, Ibsen has Peer make a characteristic flight from reality whereas Grieg's music consciously places this flight in sharp relief, thus adding a new dimension to the characterisation.

In **Anitra's Dance** the seductive young Bedouin girl displays her sensuousness in a charming little waltz, which may seem out of place in a desert oasis, but the piece has a hint of the oriental about it. The graceful opening motif seems innocent enough, but a distorted chromaticism gradually reveals Anitra's magic nature.

In **The Hall of the Mountain King**, Peer — and Grieg with him — steps into the unknown realm of the trolls, a challenge that appealed to the boldest elements in the imagination of both writer and composer. A four bar *ostinato* motif, beginning deep down in the bass, eventually breaks into a single mighty crescendo, mounting steadily in speed and intensity. The idea was of course later followed by other composers, including Ravel, Honegger and Saeverud.

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

The Abduction of the Bride (Ingrid's lament) is the prelude to the second act. It conveys the sharp contrast between the assailant Peer and the perplexed Ingrid, the bride he has carried off during the wedding and whom he now leaves to her unhappy fate.

In the scene where **Arabian Dance** occurs, Peer performs as a prophet, and Anitra and the slave girls entertain him. The dance is a typical romantic pastiche with exotic colouring, where one device is the use of unfamiliar scales. The piece is written in C Major with a middle section in A Minor, but there are abrupt changes of tonality, including Bb (lydian) and Ab (lydian).

Peer Gynt's Homecoming, with the sub-title **Stormy Evening at Sea** is a prelude to the fifth and last act, where Peer as an old man returns to his home country. The volume of the music depicts the howling wind and the pounding waves; it is not far removed from Wagner's "Flying Dutchman".

Solveig's Song is a high point in Grieg's music. He creates here a melody of almost unsurpassed intensity, an incarnation of the noblest qualities of folk music.

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

Prelude (The Matching Game) is the introduction to Act II. This march had the original title "Gavotte" and was written for violin and piano; it was

first performed on November 16th 1867. Grieg discovered that the piece could readily be worked into **Sigurd Jorsalfar**. The heroic first subject in A Major thus illustrates the roving Sigurd, whilst the gentle middle section in A Minor portrays the more circumspect stay-at-home, Eystein.

Borghild's Dream is built on a muted, flowing, opening motif which is later transformed to convey the heroine's nightmare and awakening and, in the closing section, to depict pain and sorrow. The musical material seems a little strange and the piece is really most successful within its original frame as purely illustrative music.

Homage March crowns the conciliation between the two kings in the last act. In relation to the original version from 1872, Grieg added a stately opening fanfare and a newly composed long trio section. With its rousing tune the march has become one of Grieg's most popular orchestral pieces, but it has great sparkle on the piano too.

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

Balladen består av 14 variasjoner over folkevisen "Den nordlandske bondestand" (tekst Kristine Aas), som L.M. Lindeman skrev ned etter A. Perlesteinsbakken (Sor-Aurdal) og trykte 1858. Den enkle g-moll-melodien er av en egenartet skjønnhet, som i Griegs utsettelse får en kongenial harmonisering og som kontinuerlig inspirerer ham verket igjennom. Temaet består av fire 4-taktere (a1 a2 b a2', der b-delen begynner i parallelltonearten B-dur), fulgt av en repetisjon av de siste åtte takter. Dette formskjema og toneartsforløp følges med bare små avvik i de første ni variasjoner. Verkets annen halvdel med sine til dels meget frie variasjoner innledes med spretne norske danserytmer (*Un poco allegro e alla burla*) i var. 10. De skarpe punkteringene setter sitt preg på de følgende variasjoner, der nr. 12 bringer temaet augmentert i G-dur og nr. 13-14 (igjen i g-moll) fører til et klimaktisk utbrudd av dristigste intensitet. Til avslutning lyder kun de første åtte takter av folkevisen, og det kan synes som Grieg etter en uforløst, forgjeves kamp lar verket ende på samme sted som det begynte, men nå helt resignert og med b-delens lysere preg utelatt.

Grieg gir selv denne beskrivelse i et brev fra Leipzig 1898, der han omtaler Eugen d'Alberts tolkning: *Han hadde omtrent alle betingelser, både finhet og den store stil, den mektige stigning inntil det rene faseri. Og så etter dette skulle du ha hørt den vovede, lange fermate på den dype Ess. Jeg tror han holdt den et halvt minutt! Men virkningen var kolossal. Og så avsluttet han den gamle, sorgelige vise så langsomt, stille og enkelt at jeg selv ble betatt.*

Ved siden av en lang rekke større og mindre originalverker for klaver laget Grieg også mange arrangementer av egne komposisjoner i forskjellige generer både for tohendig og firehendig klaver. Disse var ikke tenkt som konsertnummer, men dekket et rent praktisk formål. De skulle gi klaverspillere og andre interesserte anledning til å bli kjent med verkene i en alment tilgjengelig form. På denne måte kom også disse komposisjonene inn i de tusen hjem.

Blant bearbeidelsene står de to Peer Gynt-suitene, op. 46 og op. 55, og utdragene fra Sigurd Jorsalfar-musikken, op. 56, sentralt. Her viser Grieg seg som den dyktige arrangør han alltid var. Med sin store erfaring både som komponist og pianist la han stykkene behendig til rette for amatører. Klaverstilen er aldri virtuos, og selv om enkelte av arrangementene er ganske krevende, er en rekke av dem vel tilpasset den ikke særlig viderekomne utøvers teknikk.

Det var på Henrik Ibsens oppfordring at Grieg i 1874 tok på seg den spennende, men interessante oppgaven å sette musikk til Peer Gynt, i anledning av at dramaet for første gang skulle settes opp på scenen. Han ga seg i kast med arbeidet med blandede følelser, for selv om han verdsatte stykket meget høyt som diktverk, oppfattet han det som *det mest umusikalske av alle sukker*, slik han betegnet det i et brev til Bjørnstjerne Bjørnson samme år.

Verket ble påbegynt i Bergen om sommeren, og 27. august skrev han til sin venn Frants Beyer: *Med Peer Gynt går det meget langsomt, og å bli ferdig til hosten er der ikke tale om. Det er et forferdelig umedgjortlig emne, enkelte steder fraregnet, som f.eks. der hvor Solveig synger, det har jeg også alt sammen gjort. Og så har jeg gjort noe til Douregubbens hall, som jeg bokstavelig talt ikke kan tale å høre på, således klinger det av kukaker, av norskorskhet og segselunokhet! Men jeg venter meg også at ironien skal kunne føles. Især når Peer Gynt bakesfer imot sin vilje nødsages til å si: "Både dansen og spillet var katten kløre meg riktig pent".*

Det skulle være et år før Grieg var ferdig med partituret. 24. februar 1876 fant så førsteoppførelsen av Peer Gynt sted på Christiania Theater. Grieg var ikke til stede, og orkesteret ble dirigert av teaterets kapellmester J. Hennum. Begivenheten ble en uventet stor triumf for både dikter og komponist. Grieg skrev til Ibsen 15. mars: *Det er meg derfor en dobbelt glede å kunne ønske Dem til lykke med den storslåtte virkning Peer Gynt har frembragt på scenen. Har jeg bidratt om bare litt til det, har jeg bare avbetalt noe av den gjeld jeg føler å stå i til Dem.* Og dikteren svarer opprømt 30. mars: *Tillat meg imidlertid å bringe Dem min hjerteligste og vennskapeligste takk for all den andel De har hatt i mitt stykkes fremgang på scenen hjemme!*

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

Griegs musikk bidro sterkt til Peer Gynts suksess på verdensscenene, men den berømte Wiener-kritikeren E. Hanslick var ikke sannspådd, da han

skrev, etter å hørt Griegs suite i 1891: *Om ikke så lenge vil kanskje Ibsens Peer Gynt bare leve videre gjennom Griegs verk, for slik jeg føler det, inneholder det i hver av sine satser mer poesi og kunstforstand enn hele Ibsens fem akters uhyre.*

Morgenstemning er en av Griegs mest inntagende melodier, en naturimpresjon som hever seg over tid og sted. I dramaet innleder den 4. akt, der den skal illustrere en soloppgang på Afrikas kyst, men den kunne, med sitt pentatoniske preg, like gjerne gjengi en norsk solrenning.

I stykket Grieg skrev til scenen der Peer sitter ved sin mors dødsleie, Aases død, tegner musikken i sin fortettede enkelhet dødens alvor på et sjeldent gripende vis. I stykket lar Ibsen her Peer på sin typiske måte flykte fra virkeligheten, mens Grieg med sine toner bevisst setter denne flukten i skarpt relieff og derved bringer en ny dimensjon inn i karakteriseringen.

I Anitras dans viser den forførende beduinpike sine sensuelle egenskaper i en innsmigrende liten vals, som kanskje kan virke noe anakronistisk i ørkenoasen, men den har en snev av orientalisme over seg. Det grasiøse åpningsmotivet synes uskyldig nok, men etter hvert åpenbarer en forvridd kromatisk Anitras trolske natur.

I I Dovregubbens hall tar Peer — og Grieg med ham — skrittet inn i trolenes utforskete rike, en utfordring som appellerte til det dristigste i både dikterens og komponistens fantasi. Et ostinat fire takters motiv, som begynner dypt nede i bassen, brøyter seg vei etter hvert i en eneste stor stigning både i styrkegrad og tempo. Ideen er senere som kjent tatt opp av andre komponister, bl.a. Ravel, Honegger og Sæverud.

Etter den store fremgang som denne første suiten fikk, var det naturlig at Grieg ville følge opp suksessen med en suite nr. 2, der hovedattraksjonen var Arabisk dans og i særdeleshet Solveigs sang. Han arbeidet med verket i 1890—92, og både orkesterpartituret og klaverarrangementet ble utgitt i 1893.

Bruderovet (Ingrids klage) er forspillet til 2. akt. Her tegnes skarpe kontraster mellom volds mannen Peer og den fortvilete Ingrid, bruden han hadde bortført under bryllupet og som han nå etterlot til sin tunge skjebne.

I scenen der Arabisk dans forekommer, opptrer Peer som profet, og Anitra og slavnener forlyster ham. Dansen er en typisk romantisk pastisje, med eksotisk koloritt, der et av midlene er bruken av uvante skalaer. I stykket, som går i C-dur og har et mellomparti i a-moll, finnes brå tonale skiftninger, bl.a. til B-lydisk, etterfulgt av Ass-lydisk.

Peer Gynts hjemkomst med undertitlen Stormfull aften på havet er forspillet til siste, 5. akt, der Peer som gammel mann vedner tilbake til hjemlandet. Med grelle midler skildres hylende vind og piskende hav; Wagners "Den flyvende hollender" er ikke langt unna.

Solveigs sang er et høydepunkt i Griegs musikk. Her har han skapt en melodi av en nesten utforlignelig inderlighet, en inkarnasjon av folketonens edleste egenskaper.

Scenemusikken Grieg skrev til Bjørnsons skuespill Sigurd Jorsalfar består av tre orkesterstykker og to kvad for soli, mannskor og orkester. Verket ble til i løpet av et par måneder vinteren 1872. Etter urfremføringen på Christiania Theater 10. april ble stykket i løpet av våren en pen suksess og kom i flere år framover stadig til å stå på teaterets repertoar. Grieg utgav et klaveruttog i 1874 med opustallet 22. Atten år senere reviderte og reorkestrerte han musikken. De tre orkesterstykkene ble trykt i 1893 som op. 56, og samtidig kom også klaverarrangementet ut.

Forspill (Ved mannjevningen) er innledningen til 2. akt. Denne marsjen hadde opprinnelig tittelen "Gavotte" og var skrevet for fiolin og klaver; uroppførelsen fant sted 16. november 1867. Grieg fant at stykket godt kunne innpasses i Sigurd Jorsalfar. Det heroiske første temaet i A-dur illustrerer således utferds mannen Sigurd, den ene av de rivaliserende kongebrodre, mens det milde mellompartiet i a-moll skildrer den mer forsiktige hjemmestitteren Eystein.

Borghilds drøm bygger på et vagt strømmende åpningsmotiv, som senere omdannes til å gjengi heltinnens mareritt og oppvåkning, og i avslutningsdelen til å tolke smerte og sorg. Det musikalske stoffet virker lite markant, og stykket fungerer nok best innenfor sin opprinnelige ramme som ren illustrasjonsmusikk.

Hyldningsmarsjen kroner forsoningen mellom de to konger i siste akt. I forhold til urversjonen fra 1872 har Grieg her satt til en pompøs innledningsfanfare og en nykomponert lang Trio-del. Marsjen er med sin fengende melodikk blitt et av Griegs mest populære orkesterstykker, men gjør seg også glimrende for klaver.

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

Die Ballade besteht aus 14 Variationen über die Volksweise „Der nordländische Bauernstand“ (Text: Kristine Aas), die L.M. Lindeman nach A. Perlesteinsbakken (Sør-Aurdal) aufzeichnete und 1858 drucken liess. Die schlichte G-moll-Melodie ist von eigenartiger Schönheit, die von Grieg kongenial harmonisiert wird, und die ihm das ganze Werk hindurch ständig inspiriert. Das Thema besteht aus viermal vier Takten (a1 a2 b b2', wobei der b-Teil in der Paralleltart B-Dur anfängt), von einer Wiederholung der letzten acht Takte gefolgt. Dieses Formschema und der Tonartsverlauf werden mit nur geringfügigen Abweichungen während der ersten neun Variationen beibehalten. Die zweite Hälfte des Werkes, mit teilweise sehr freien Variationen, wird durch norwegische Tanzrhythmen (*Un poco allegro e alla burla*) in der 10. Variation eingeleitet. Die scharfen Punktierungen prägen die folgenden Variationen. Nr. 12 bringt das Thema in Augmentation (G-Dur), und Nr. 13-14 leiten zu einem Ausbruch der grössten Intensität (wieder G-moll). Abschliessend erklingen bloss die ersten acht Takte des Volksliedes, und es scheint, als ob Grieg nach einem vergeblichen Kampf das Werk wieder an der Stelle des Anfangs enden lässt, jetzt aber in Resignation und unter Ausschluss der helleren B-Dur-Teils.

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

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

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

Auf die Anregung Henrik Ibsens unternahm Grieg 1874 den spannenden und interessanten Versuch, anlässlich der ersten Inszenierung von Peer Gynt eine Bühnenmusik zu schreiben. Er machte sich mit gemischten Gefühlen an die Arbeit, den selbst wenn er das Drama dichterisch hoch schätzte, empfand er es als *unmusikalischster aller Stoffe*, wie er im selben Jahre in einem Brief an Bjørnstjerne Bjørnson schrieb.

Er begann die Arbeit im Sommer in Bergen, und am 27. August schrieb er an seinen Freund Frants Beyer: *Mit Peer Gynt geht es sehr langsam vorwärts, und bis zum Herbst fertig zu werden ist eine Sache der Unmöglichkeit. Der Stoff ist ungemein schwierig, bis auf einzelne Stellen, z. B. wo Solweig singt, und die habe ich schon alle gemacht. Und ich habe etwas für die Halle des Bergkönigs gemacht, das ich buchstäblich gesprochen nicht anhö- ren kann, es klingt derartig nach Kuhmist, norwegischstem Norwegischtum und Selbsterfülltheit! Ich erwarte aber auch, daß die Ironie zu spüren sein wird. Besonders wenn Peer Gynt schließlich wider seinen Willen gezwungen wird, zu sagen: „Tanz und Spiel waren, Donnerwetter nochmal, ganz hübsch“.*

Grieg brauchte ein ganzes Jahr, um die Partitur zu vollenden. Am 24. Februar 1876 fand die Uraufführung von Peer Gynt im Christiania (Oslo) Theater statt. Grieg war nicht anwesend, und das Orchester wurde vom Kapellmeister des Theaters, J. Hennum, dirigiert. Das Ereignis wurde für den Dichter, sowie für den Komponisten, ein unerwartet großer Erfolg. Am 15. März schrieb Grieg an Ibsen: *Es ist mir somit eine doppelte Freude, Sie wegen des großartigen Erfolges Peer Gynts beglückwünschen zu können. Falls ich auch nur ein bißchen dazu beigetragen habe, habe ich damit nur einen Teil meiner Schuld an Sie bezahlt. Und der Dichter antwortet fröhlich am 30. März: Erlauben Sie es mir, Ihnen meinen herzlichsten und freundschaftlichsten Dank für den großen Anteil auszu- drücken, den Sie an dem Erfolg meines Stückes gehabt haben!*

Bereits 1876 gab Grieg ein paar Klaviereinrichtungen von Auszügen aus Peer Gynt als Op. 23 heraus, darunter Aases Tod, Arabischer Tanz, Anitras Tanz und Solveigs Lied für Klavier zweihändig. Elf Jahre später wollte er seine Schauspielmusik im Konzertsaal weiter verbreiten. Er revidierte deshalb die Orchestration von vier der Stücke und gab sie 1888 als Peer Gynt-Suite Nr. 1, Op. 46, heraus, ein Werk, das sofort mit Erfolg gekrönt wurde und einen Siegeszug um die Welt antrat. Im selben Jahre wurde auch die Klavierfassung der Suite gedruckt, was noch mehr zu ihrer Verbreitung beitrug.

Griegs Musik trug wesentlich zum Erfolg Peer Gynts auf den internationalen Bühnen bei, aber der berühmte Wiener Kritiker E. Hanslick irrte, als er 1891 annahm, Ibsens Peer Gynt würde bald nur mehr durch die Musik Griegs weiterleben, die seiner Ansicht nach poetischer und künstlerischer war, als das ganze Drama.

Morgenstimmung ist eine der anmutigsten Melodien Griegs, eine Naturimpression, die Zeit und Raum verlassen hat. Im Drama leitet sie den 4. Akt ein, wo sie einen Sonnenaufgang an der Küste Afrikas darstellen soll, aber sie könnte in ihrer Pentatonik genauso gut einen norwegischen Sonnenaufgang schildern.

Die schlichte Musik, die Grieg zu jener Szene schrieb, wo Peer am Sterbettel seiner Mutter sitzt, Aases Tod, zeichnet auf selten ergreifende Weise den Ernst des Todes. Ibsen läßt hier Peer auf typische Weise von der Wirklichkeit flüchten, während Grieg bewußt die Musik in scharfen Kontrast setzt, dadurch eine neue Dimension ins Drama bringend.

Im Anitras Tanz zeigt das verführerische Beduinenmädchen seine Sensualität in einem kleinen Walzer, der vielleicht in der Oase etwas anachronistisch wirken mag, trotzdem aber orientalisch angehaucht ist. Das grazile Eröffnungsthema scheint unschuldig, allmählich enthüllt aber eine komplizierte Chromatik Anitras zauberhaften Charakter.

Zu den Tönen von In der Halle des Bergkönigs macht Peer — mit ihm auch Grieg — den Schritt in das unerforschte Reich der Trolle, ein Reich, das das Könnste der dichterischen und musikalischen Phantasie hervorrief. Ein ostinates, viertaktiges Motiv, tief im Baß beginnend, bricht allmählich in einer einzigen Riesensteigerung hervor. Bekanntlich wurde die Idee später von anderen Komponisten verwendet, darunter Ravel, Honegger und Saeverud.

Nach dem großen Erfolg der Suite begann Grieg eine zweite Suite, in der der Arabische Tanz und Solveigs Lied die zugkräftigsten Nummern sein sollten. Er war mit dem Werk 1890—92 beschäftigt, und sowohl die Orchesterpartitur wie die Klavierausgabe erschienen 1893.

Der Brautraub (Ingrids Klage) ist das Vorspiel des zweiten Aktes. Hier werden scharfe Kontraste zwischen dem Gewalttäter Peer und der verzweifelten Ingrid gezeichnet, der Braut, die er während der Hochzeit entführt hatte, und die er jetzt ihrem schweren Schicksal überließ.

In der Szene mit dem Arabischen Tanz tritt Peer als Prophet auf, von Anitra und den Sklavinnen unterhalten. Der Tanz ist eine typisch romantische Nachbildung, mit exotischem Kolorit, wo eines der Stilmittel der Gebrauch seltener Tonleitern ist. Das Stück (C-Dur, Zwischenteil in a-Moll) enthält jähe Tonalitätssprünge, z.B. nach B-lydisch, von A-lydisch gefolgt.

Peer Gynts Heimkehr, mit dem Untertitel Stürmischer Abend auf dem

Meer, ist das Vorspiel des letzten, fünften Aktes, wo Peer als Greis in die Heimat zurückkehrt. Mit grellen Mitteln werden heulender Wind und peitschendes Meer geschildert; die Nähe von Wagners „Fliegendem Holländer“ ist spürbar.

Solveigs Lied ist ein Höhepunkt der Musik Griegs. Hier schuf er eine Melodie von beinahe unvergleichlicher Innigkeit, eine Verkörperung der edelsten Eigenschaften der Volksmusik.

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

Vorspiel (In der Königshalle) ist die Einleitung des 2. Aktes. Dieser Marsch wurde ursprünglich „Gavotte“ genannt und war für Geige und Klavier geschrieben; die Uraufführung hatte am 16. November 1867 stattgefunden. Grieg fand, daß das Stück gut zu **Sigurd Jorsalfar** paßte. Das heldenhafte erste Thema (A-Dur) symbolisiert den kühnen Sigurd, den einen der rivalisierenden Königsbrüder, während der zarte Zwischenteil (a-Moll) den vorsichtigeren, zu Hause bleibenden Eysteinn schildert.

Borghilds Traum baut auf einem unbestimmt strömenden Eröffnungsthema, das später umgeformt wird: es schildert zunächst den Alptraum und das Erwachen der Helden, im Schlußteil Schmerz und Trauer. Der musikalische Stoff ist wenig prägnant, und das Stück dürfte im ursprünglichen Rahmen am Besten zur Wirkung kommen.

Der **Huldigungsmarsch** krönt die Versöhnung zwischen den beiden Königen im letzten Akt. Im Gegensatz zur Urfassung aus 1872 hat Grieg hier eine pompöse Eröffnungsfanfare und einen langen Trioteil hinzugefügt. Dank seiner fesselnden Melodik ist der Marsch eines der beliebtesten Orchesterstücke Griegs geworden. Die Wirkung der Klavierfassung ist aber ebenfalls prachtvoll.

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

La Ballade comprend 14 variations sur la chanson folklorique « Den nordlanske bondestad » (Les fermiers nordiques) (Paroles de Kristine Aas) que L.M. Lindeman cueillit de A. Perlesteinsbakken (Sør-Aurdal) et imprima en 1858. La simple mélodie en sol mineur est étrangement belle et, dans la version de Grieg, elle est très adéquate-ment harmonisée étant une source continue d'inspiration tout au long de l'œuvre. Le thème consiste en quatre éléments de quatre mesures (a1, a2, b, a2' où la partie b com-

mence dans la tonalité parallèle de si bémol majeur) suivis d'une répétition des huit dernières mesures. Cette construction et la succession de tonalités sont suivies de changements mineurs seulement dans les 9 premières variations. La deuxième moitié de l'œuvre, avec ses variations parfois très libres, commence par de vifs rythmes de danse norvégienne (Un poco allegro e alla burla) dans la variation 10. Le rythme lourdement pointé cède sa place dans les variations suivantes desquelles le no 12 nous donne le thème augmenté en sol majeur et les nos 13 et 14 (du retour en sol mineur) mènent à une apogée d'une intensité audacieuse. La conclusion ne nous donne que les huit premières mesures de la chanson et à ce qu'il semble pourtant, après une bataille vaine et sans résultat, Grieg laisse l'œuvre se terminer là où elle a commencé, mais dans une atmosphère de résignation et sans l'esprit plus clair de la section b.

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

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

Parmi les arrangements, les deux Suites Peer Gynt op.46 et op.55 ainsi que les pièces de Sigurd Jorsalfar op.56 occupent une position centrale; elles révèlent Grieg comme le talentueux arrangeur qu'il a toujours été. Grâce à sa grande expérience de pianiste et de compositeur, les pièces furent adaptées avec beaucoup d'ingéniosité pour le pianiste amateur. Le style pianistique n'en exige jamais de virtuosité et, quoique certains arrangements soient assez difficiles, plusieurs sont bien appropriés à une technique de jeu plus modeste.

C'est à la demande d'Ibsen que Grieg, en 1874, se mit à la tâche stimulante et absorbante de fournir la musique de scène pour la première représentation de Peer Gynt. Grieg commença son travail avec des sentiments partagés car, quoiqu'il estimât la pièce comme étant une grande œuvre d'art, il la considérait comme « le moins musical des sujets » si l'on en croit une lettre écrite à Bjørnstjerne Bjørnson cette année-là.

L'œuvre fut entreprise à Bergen à l'été et, le 27 août, Grieg écrivait à son ami Frantz Beyer: « Peer Gynt avance très lentement et il n'est pas question d'être prêt pour l'autonne. C'est un sujet horriblement intraitable sauf à quelques endroits, comme où Solveig chante, ce que j'ai entièrement fini. Et j'ai fait quelque chose pour la Salle du Roi de Montagne dont je ne peux littéralement pas souffrir d'entendre la sonorité suffisante, ultra-norvégienne de bouse de vache! Mais je m'attends aussi à ce que l'ironie ressorte. Surtout après, lorsque Peer Gynt est forcé de dire contre son gré: 'La danse et la musique — que le diable m'emporte — étaient vraiment bien'. »

Une année devait s'écouler avant que Grieg achève la partition; le 24 février 1876, la première de Peer Gynt eut lieu au Théâtre de Christiania. Grieg était absent et l'orchestre fut dirigé par le 'Kapellmeister' du théâtre, J. Hennum. L'événement fut un grand triomphe inattendu et pour l'auteur et pour le compositeur. Le 15 mars, Grieg écrivit à Ibsen: « C'est avec un plaisir redoublé que je vous félicite de l'effet produit par Peer Gynt sur scène. Si j'ai pu y contribuer le moindrement, j'aurai seulement remboursé un peu de la dette que je ressens à votre égard. » Et l'écrivain de répondre avec enthousiasme le 30 mars: « Permettez-moi cependant de vous exprimer mes remerciements les plus chaleureux et sincères pour toute votre contribution au succès de ma pièce sur scène ici chez moi. »

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

La musique de Grieg contribua grandement au succès de Peer Gynt sur la scène internationale, mais le fameux critique viennois E. Hanslick avait tort dans sa prédiction après avoir entendu la suite de Grieg en 1891: « Bientôt le Peer Gynt d'Ibsen ne survivra peut-être que grâce à la musique de Grieg car, selon moi, chaque mouvement contient plus de poésie et de sens artistique que l'entière monstruosité en cinq actes d'Ibsen. »

Atmosphère matinale est une des mélodies les plus captivantes de Grieg, une impression de la nature transcendant le temps et l'espace. Dans la pièce, la musique marque le début du 4e acte, devant illustrer un lever du soleil sur la côte africaine mais, avec son caractère pentatonique, elle pourrait aussi bien représenter un lever de soleil sur une montagne norvégienne.

Dans la pièce que Grieg composa pour la scène alors que Peer est assis près du lit de mort de sa mère, La Mort d'Aase, la musique transmet le sérieux de la mort avec une simplicité laconique et d'une façon exceptionnellement émouvante. Dans la pièce, Ibsen laisse encore une fois Peer fuir la réalité alors que la musique de Grieg place consciemment cette fuite en relief bien taillé, ajoutant ainsi une nouvelle dimension à la peinture de caractère.

Dans la Danse d'Anitra, la séduisante jeune fille bédouine exhibe sa sensualité dans une charmante petite valse qui peut sembler mal placée dans une oasis au désert, mais la pièce a un quelque chose d'oriental. Le gracieux motif initial semble assez innocent, mais un chromatisme déformé révèle peu à peu la nature magique d'Anitra.

Dans la Salle du Roi de Montagne, Peer — et Grieg avec lui — entre dans le domaine inconnu des trolls, un défi qui fait appel aux éléments les plus audacieux dans l'imagination de l'écrivain et du compositeur. Un motif ostinato de quatre mesures commençant dans la basse profonde devient en fin de compte un unique énorme crescendo, s'élevant progressivement en tempo et en intensité. L'idée fut évidemment reprise plus tard par d'autres compositeurs dont Ravel, Honegger et Saeverud.

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

L'Enlèvement de la mariée (Complainte d'Ingrid) est le prélude au deuxième acte. Il traduit le contraste marqué entre Peer l'agresseur et la perplexe Ingrid, la mariée qu'il enleva durant le mariage et qu'il abandonne maintenant à son triste sort.

Dans le scène où la Danse arabe a lieu, Peer joue au prophète et Anitra et les esclaves le divertissement. La danse est un pastiche typiquement romantique aux couleurs exotiques, où l'un des trucs est l'emploi de gammes inusitées. La pièce est écrite en do majeur avec une section intermédiaire en la mineur, mais il se trouve de brusques changements de tonalité, incluant si bémol (lydien) et la bémol (lydien).

Le Retour de Peer Gynt au sous-titre Soirée de tempête en mer est un prélude au 5e et dernier acte alors que Peer, maintenant un vieil homme, revient dans sa patrie. Le volume de la musique dépeint le hurlement du vent et le battement des vagues; on n'est pas loin du 'Hollandais volant' de Wagner.

La Chanson de Solveig est un point culminant dans la musique de Grieg. Il crée ici une mélodie d'une intensité presque insurpassée, une incarnation des qualités les plus nobles de la musique de folklore.

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

Prélude est l'introduction au 2e acte. Cette marche était originalement intitulée 'Gavotte' et était écrite pour violon et piano; elle fut exécutée pour la première fois le 16 novembre 1867. Grieg découvrit que la pièce pouvait aisément s'introduire dans Sigurd Jorsalfar. L'héroïque premier sujet en la majeur illustre ainsi l'errant Sigurd, alors que la gentille section du milieu en la mineur reflète Eystein, le pantouflard plus circonspect.

Le Rêve de Borghild est bâti sur un motif initial coulant, en sourdine, qui est ensuite transformé pour transmettre le cauchemar et le réveil de l'héroïne et, dans la section terminale, pour dépeindre la douleur et le chagrin. Le matériel musical semble un peu étrange et la pièce est vraiment la plus réussie dans son cadre original de musique purement illustrative.

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



Recording data: 1978, 9 at Nacka Aula,
Sweden

Recording engineer and tape editor:
Robert von Bahr

ReVox A-77 tape recorder, 15 i.p.s.,
2 Sennheiser MKH105 microphones,
Agfa PEM468 tape, no Dolby

Producer: 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

Album design: Andrew Barnett

Lay-out: Andrew Barnett

Type setting: Marianne & Robert von
Bahr, Andrew Barnett

Repro: KåPe Grafiska, Stockholm

Eva Knardahl

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

