



CD-107 STEREO

VOLUME IV

# EDVARD GRIEG

The Complete Piano Music

Eva Knardahl, piano



Four Pieces, Op.1 — Poetic Tone Pictures, Op.3 —  
Humoresques, Op.6 — Piano Sonata, Op.7 — Funeral March

**A BIS original dynamics recording**

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

**Fire klaverstykker (Four Piano Pieces), Op.1** 13'42

1. Allegro con leggerezza 1'31 — 2. Non allegro e molto espressivo 4'49  
3. Mazurka 3'33 — 4. Allegro con moto 3'37

**Poetiske tonebilleder (Poetic Tone-Pictures), Op.3** 10'52

5. (1) Allegro, ma non troppo 1'42 — 6. (2) Allegro cantabile 1'42 —  
7. (3) Con moto 2'03 — 8. (4) Andante con sentimento 2'53 —  
9. (5) Allegro moderato 1'24 — 10. (6) Allegro scherzando 0'48

**Humoresker (Humoresques), Op.6** 11'30

11. (1) Tempo di valse 2'52 —  
12. (2) Tempo di menuetto ed energico 2'36 —  
13. (3) Allegretto con grazia 2'20 — 14. (4) Allegro alla burla 3'30

**Sonata for klaver solo (Sonata for piano solo), Op.7** 20'02

15. Allegro moderato 4'47 — 16. Andante molto 4'46 —  
17. Alla menuetto ma poco più lento 3'04 —  
18. FINALE. Molto allegro 7'09

**Sørgemarsj over Rikard Nordraak (1866)**  
**(Funeral March: Rikard Nordraak in memoriam)** 7'20

**EVA KNARDAHL, piano**

AAD - T.T.: 64'41

**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 impulsgeber 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 avlepet 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 utformete 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 kromatik og modalitet med en frigjort dissonansbruk betegner nyvinninger innefor samtidens mu-sikk. 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 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 Poetiske 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 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 Reichtumes 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 folkeviseur 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<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 folkeviseur op.66 (1896) et les 17 Slatte 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. »

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

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

The third piece (Mazurka) with its overtones of the salon is definitely the least convincing. In the three other pieces — particularly in numbers 2 and 4 — there are passages which clearly show his ability and reveal his early interest for bold harmonies. Although they are at an experimental stage, they are promising indications of his subsequent development.

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

Generally speaking — in spite of a certain uneven quality — Op. 3 has many positive characteristics and thus deserves more attent-



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

In 1868 Grieg did not look back on Op. 3 very kindly in the light of what he had composed in the meantime. He wrote to his Danish friend Niels Ravnkilde: "It's just a lot of old-fashioned stuff that smells of everything you can think of... You can understand my idea when the principle is to be *one's self* — not *self-sufficient*, as Ibsen says." But in a letter to his American biographer Henry Finck in 1900 he mentions that "a national element appears in many places" in this early work.

**Humoresques, Op. 6** represents the major break-through in Grieg's art. He suddenly appeared as a renewer of Nordic music with a striking piano composition full of wild ideas of unusual originality with deep roots in the popular tradition.

This composition, dedicated to Rikard Nordraak and published in Copenhagen in December 1865 was written during a wave of inspiration in Denmark in the spring of the same year during which he also composed the piano sonata Opus 7 and the first violin sonata Opus 8. Inspired by Ole Bull's and Nordraak's idea of a native music, he composed, as he put it later, "with a devilish intuition" and "a desperate hatred of things as they were" and dreamed of "a new Norwegian-Norwegian-Norwegian future."

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

Grieg stylizes Norwegian folk dances both melodically, rhythmically and harmonically: *roundel* in Nos. 1 and 4 and *Halling dance* in No. 3. It is carried through so naturally that Grieg must already have had a profound knowledge of his country's folkmusic. But it is not a question of copying — the material is entirely

his own. In the second piece, a minuet of a completely original sort, the opening motif connects with two folksongs "Alle mann hadde fota" and "Grisen" in L.M.Lindeman's collections.

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

The piano writing is not overtly bravura in character but makes considerable demands on the precise articulation of the spare score, something which points the way towards a later period's de-romanticized piano style.

The Humoresques deserve their place among the composer's most important piano works and they also point far into the future in the development of national music.

The Piano Sonata in E Minor Op. 7 was composed in Rungsted, Denmark in 1865 and was published in Leipzig in 1866. It is the second in a series of three works which marked Grieg's breakthrough as a strong musical personality in a wave of inspiration that spring: "Humoresques" Op. 6, the piano sonata and the first violin sonata (F Major) Op. 8. In an interview in an English journal in 1894 Grieg commented: *Whether it was the bewitching surroundings or the bracing air which inspired me I cannot say. Suffice it that within 11 days I had composed my piano sonata and soon after that my first violin sonata. I took them both to (the Danish composer N.W.) Gade (1816-1890). He looked through them favourably, nodded, patted me on the shoulder and said: "That is very fine. Now we shall inspect it more closely".*

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

Harmonically Grieg builds on the controlled audacity which he had achieved in the preceding works in which, for example, chromatic ties within a functional framework are sometimes linked with modality, something which he was later to develop and polish until it became an important characteristic in his style.

Formwise, both in the larger scale and in the realm of detail, Grieg shows a refreshing originality. This is true both of the song-like middle movement and of the first movement in sonata form. These are formed with considerable virtuosity of construction coupled with the classical tradition and with controlled imagination suited to the character of the material. There are certain thematic links between the four movements in keeping with the then current ideas about unity. The Romantic delight in colourful contrasts are particularly noticeable in the second movement with its sectional character but even here Grieg managed to create a unity out of multiplicity.

The somewhat shallow stricture that certain critics have raised against Grieg for his formal weakness, especially in his larger works, can be said to have some justification when applied to the sonata's fourth movement but seems otherwise to shoot over the goal when applied to Grieg's principal chamber works.

The sonata is otherwise remarkable for its distinguished writing for the piano, technically demanding but eschewing obvious virtuosity, which points the way to Grieg's masterly piano style in the A Minor Concerto three years later.

The principal theme of the first movement is introduced by a rhythmically sharply accented four-bar motif in a descending movement covering about an octave and a half and ending on the tritone A sharp. In the following eight bars it swings up again in lively semi-quavers and the development builds on the contrast between these two characteristic melodic-rhythmic ideas. A short subsidiary theme in a folk-music vein starting in G Major and evidencing sudden changes in tonality leads into an epilogue which also opens in G Major but which is modulatory in character with its chromatic lines. The development is short and concise. It opens with the principal theme's four bars in E Major and contains some colourful modulations, for example to A flat Minor, before the principal key is again stabilized towards the end. The recapitulation's first section gives the material a new rhytmical configuration and the movement closes with a short coda *con fuoco*.

In the second movement (in C Major) short contrasting sections are employed containing striking melodic and harmonic material, to some extent marked by modality and links with folk music. The most important, most unified and concentrated movement of the sonata is the third with its sharply profiled thematic material in the opening (E Minor) and the noble, inspired central section (E Major). The last movement (in sonata form) has a stronger note of unevenness. The thematic foundation is itself quite full

of character. But in his use of it Grieg does not manage, as he did in the first movement, fully to maintain our continued interest. This is particularly noticeable in the development section which gives greater evidence of efficient construction than of living musicmaking. The concentrated coda however brings the movement and with it the sonata to a notably fresh conclusion.

On the 6th of April 1866 Grieg received news during a stay in Rome of the death of Rikard Nordraak in Berlin on March 20. He wrote in his diary: "The most sorrowful news that could have reached me — Nordraak is dead, my only friend... Oh how dark everything suddenly seems to me... Let me escape to my music which never fails me at a time of mourning. On the same day he composed his Funeral March, Rikard Nordraak in memoriam in which he very profoundly gives vent to his feelings.

The composition was published in Copenhagen in the autumn in a somewhat revised form and the following year he produced a splendid arrangement for a large wind band. The composer played the work to Lizst in 1870 and he claimed to like it. In accordance with Grieg's wishes it was played at his own funeral, arranged for symphony orchestra by Jan Halvorsen.

The March begins pianissimo with three repeated chords of A Minor followed by a modal theme with very pointed rhythms which provides the basic motif for the piece. This material is developed and builds up with enormous intensity.

The Trio (in A Major) in which the basic motif is changed into a sort of folk-dance melody, is characterized by strange modal turns both in melody and harmony. After the first part has been repeated there follows a short coda with a striking, modal final cadenza.

In this spare, concentrated funeral march Grieg created a gripping contribution with a personal atmosphere, to this particular genre.

---

Fire klaverstykker, op. 1, er Griegs svennestykke som komponist, skrevet i hans avslutningsår ved konservatoriet i Leipzig. Verket ble utgitt av Peters Musikverlag i 1867 med tilegnelse til *seinem verehrten Lehrer E.F. Wenzel*, den pedagog han satte høyet ved konservatoriet.

Ved sin avgangseksamen som pianist i Gewandhaus-salen 12. april 1862 spilte Grieg tre av stykkene under titelen *Drei Phantasiestücke*. I den selvbiografiske skissen "Min første succes" fra 1903 skriver han om dette: *Jeg spilte noen klaverstykker av egen fabrikk. Gud skal vite at de betegner den famlende elev, og jeg blues ennå ved tanken om at de er trykt og figurerer som mitt opus 1. Men det faktiske er at jeg gjorde en formidabel lykke med dem og ble fremkalt flere ganger... Publikum bestod dessuten av innbudte, venner og slekt av lærere og elever. Det var under disse forhold den letteste sak av verden for en blond yngling fra det høye nord å gjøre lykke.*

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

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

Poetiske tonebilder, op. 3, ble skrevet i København i 1863 og trykt samme sted året etter. Verket er tilegnet Benjamin Feddersen (1823—1902). Denne litteraten og musikkpedagogen var en av komponistens nærmeste danske venner, som kom til å bety meget for ham i Københavnperioden. Etter sine studieår i Leipzig var Grieg nå på jakt etter å finne seg selv for alvor under innflytelse av nordisk musikk. I denne tidlige modningsperioden betegner disse klaverstykkene et skritt fremover i en begynnende frigjøring fra forbilder. "Sturm und Drang"-eksperimenter avløses av mer beherskede virkemidler i retning av en avklaret og enklere stil, samtidig som folkemusikkelementer tar til å finne innpass. Særlig merker en seg at hans slumrende melodiske evner nå er i ferd med å vakne.

Generelt sett har op. 3 — til tross for ujevnheter — en rekke positive kvaliteter, som gjør at det fortjener å bli mer påaktet enn det hittil har vært. Disse små stykkene viser en velskrevet, idiomatisk klaversats, godt egnet for amatører og i undervisningen og be-

tegner en tiltalende tilvekst til romantikkens litteratur av upretensiose karakterstykker. Den formelle oppbygning er preget av sikkerhet og fantasi. Grieg glimter til med nye og friske takter, inspirert av folkemusikk, i fire av stykkene (nr. 1, 3, 5 og 6), selv om inspirasjonen ikke er opprettholdt like sterkt hele tiden. Her finner vi til dels pregnante motiver og akkordforbindelser med en viss egenart, ikke minst gjennom innslag fra modale skalaer. Spesielt er dette merkbart i det femte stykket (Allegro moderato), som også med sine avsnitt med tomme kvinter og skarpe dissonanser er det av stykkene som tydeligst peker mot den senere Grieg. Minst særpreg har det andre og fjerde stykket med sin noe søtlige kromatikk, der salongstilen ikke er langt unna.

I 1868 så Grieg ikke tilbake på op. 3 med særlig blide øyne i lys av hva han hadde komponert i mellomtiden, idet han skriver til sin danske venn Niels Ravnkilde: "Det er noe umodent tøveri, som lukter av alt mulig... De vil forstå min tanke når prinsippet er å være *seg selv* — ikke *noh*, som Ibsen sier." Men i et brev til sin amerikanske biograf Henry Finck i 1900 nevner han at "et nasjonalt element dukker opp mange steder" i dette tidlige verket.

Humoresker, op. 6, er selve gjennombruddsverket i Griegs kunst. Med ett stød han fram som en fornyer innen nordisk musikk i et banebrytende klaververk, fylt av sprudlende ideer av egenartet friskhet med dype røtter i folkelig tonefølelse.

Verket, som med tilegnelse til Rikard Nordraak ble utgitt i København i desember 1865, er skrevet i en inspirasjonsbølge om våren samme år i Danmark, da han også skapte klaversonaten, op. 7, og den første fiolinsonaten, op. 8. Oppflammet av Ole Bulls og Nordraaks tanker om en nasjonal tonekunst, komponerte han nå, som han senere uttrykte det, "fanden et øre av" og "hatet hensynsløst alt det bestående" og drømte seg "inn i en ny norsk-norsk-norsk fremtid."

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

Det er norske folkedansene Grieg stiliserer, både melodisk, rytmisk og harmonisk: *springdans* i nr. 1 og 4 og *halling* i nr. 3. Det gjøres på en så naturlig måte at Grieg allerede på dette tidspunkt må ha hatt et inngående kjennskap til sitt hjemlands folkemusikk. Men noen kopiering er det ikke tale om — stoffet er helt hans eget. I det andre stykket, en *menuett* av fullstendig egenartet karakter, har selve åpningsmotivet tilknytning til to folkviser, "Alle mann hadde fota" og "Grisen" fra L.M. Lindemans samlinger.

Motivbruken i stykkene, små "knopper" som stadig skyter nye skudd, er sprunget rett ut av folkemusikkens "vek"-teknikk. Melodikken er vesentlig diatonisk med stadig bruk av varierende skalaer med modale trekk. Livfulle, markante rytmer, ofte med ostinato-preg, gjennomsyrer Humoreskene. Særlig dristig og radikal for sin tid er harmonikken med sine sterke innslag fra folkemusikkelementer som modalitet, orgelpunkt- og liggetoneeffekter og krasse dissonanser.

Klaversatsen er ikke innrettet mot det bravurmessige, men stiller betydelige tekniske krav til en presis artikulasjon av det knappe notebildet, noe som peker fram mot en senere tids "avromantisert" klaverstil.

Humoreskene fortjener sin plass blant komponistens verdifulleste klaververker og peker dessuten langt framover i utviklingen av nasjonal musikk.

**Klaversonate (e-moll)**, op. 7, ble komponert i Rungsted, Danmark i juni 1865 og utkom i Leipzig 1866. Den er det midterste i rekken av de tre gjennombruddsverker som markant personlighet Grieg skapte i en inspirasjonsbølge denne forsommeren, "Humoresker", op. 6, klaversonaten og fiolinsonate nr. 1 (F-dur), op. 8. I et intervju i et engelsk tidsskrift i 1894 forteller Grieg selv: *Om det var de fortryllende omgivelser eller den styrkende luft som inspirerte meg, det skal være usagt. Nok er det: på 11 dager hadde jeg komponert min pianosonate og snart etter min første fiolinsonate. Jeg tok dem begge med til (den danske komponist N.W.) Gade (1817-90). Han så dem igjennom med behag, nikket, klappet meg på skulderen og sa: "Det er s'gu kont. Nu skal vi gå dem nøyere etter i sømmene."*

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

I sin harmonikk bygger Grieg på den kontrollerte dristighet han var nådd fram til i de foregående opus, der bl.a. kromatiske akkordforbindelser innenfor en funksjonell ramme iblant forbindes med modalitet, noe han etter hvert skulle videreutvikle og forfine til et fremtredende trekk i sin personlige stil.

I det formmessige, både storformalt og på detaljplanet, viser Grieg utvilsomt talent. Dette gjelder så vel de enklere lied-messige midtsatsene som forstesatsen i sonatesatsform. Disse er bygd ut med betydelig dyktighet i konstruksjonen i pakt med de klassiske tradisjoner, og en velavveid fantasifulhet tilpasset stoffets karakter. Det finnes visse tematiske-motiviske tilknytninger mellom de fire satsene i tråd med samtidens idéer om enhetliggjørelse. Romantikernes forkjærlighet for fargerike kontraster er sær-

lig å spore i annen sats med dens seksjonsinndelte preg, men også her evner Grieg å skape en enhet i mangfoldet.

Den temmelig overflatiske kritikk som enkelte har reist mot Griegs svakhet i det formale, spesielt i hans større verker, kan nok sies å ha en viss gyldighet for fjerde sats i sonaten, men synes ellers å treffe ved siden av målet når det gjelder Griegs viktigste kammermusikkverker.

Sonaten fremhever seg ellers ved den velkrevne klaversatsen, teknisk krevende, men uten utvendig virtuoseri, som tydelig peker fram mot Griegs mesterlig utformede klaverstil i a-mollkonserten tre år senere.

Førstesatsens hovedtema innledes med et rytmisk skarpt punktert firetakters motiv i nedadgående bevegelse over nøyaktig en og en halv oktav, i det det ender på tritonus-tonen aiss. I fortsettelsens åttetakter svinger det seg oppover igjen i livfulle sekstendelsfigurer, og viderutviklingen bygger på kontrastene mellom disse to karakteristiske melodisk-rytmiske idéer. Et kort folkemusikkpreget sidetema som begynner i G-dur og følges av tonale rykk, leder over til epilogtemadelen som også åpner i G-dur, men har en modulerende karakter med sine kromatiske linjer. Gjennomføringsdelen er knapp og konsis. Den åpner med hovedtemaets firetakter i E-dur og inneholder ganske fargerike modulasjoner, bl.a. til ass-moll, før hovedtonarten igjen stabiliseres mot slutten. Reprisen første avsnitt bringer materialet i ny rytmisk utformning, og satsen avsluttes med en kort coda *con fuoco*.

I annen sats (i C-dur) anvendes korte, kontrasterende avsnitt som stort sett inneholder meget markant melodisk og harmonisk materiale, til dels preget av modalitet og folkemusikktilknytning. Den betydeligste, mest helstøpte og konsentrerte sats i sonaten er den tredje med sin skarpt profilerte tematikk i åpningsdelen (e-moll) og nobelt inspirerte mellomdel (E-dur). Siste sats (i sonatesatsform) har et sterkere preg av ujevnhet. Det tematiske grunnstoff er i seg selv ganske karakterfullt. Men i bearbeidelsen av det makter ikke Grieg, slik han gjorde i første sats, fullt ut å opprettholde en kontinuerlig interesse. Dette er særlig merkbart i gjennomføringsdelen som mer er preget av dyktig konstruksjon enn av levende musisering. Den konsentrerte codaen gir imidlertid satsen og sonaten en virkningsfull frisk avslutning.

6. april 1866 fikk Grieg under sitt opphold i Roma brev om at Rikard Nordraak var gått bort i Berlin 20. mars. Han skriver i sin dagbok: "Den sorgeligste etterretning der kunne ramme meg — Nordraak er død, han min eneste venn... A, hvor mørkt er det med et blitt om meg... La meg så ta min tilflukt til tonene, de svikter aldri i sorgens stund!" Samme dag komponerer han sin Sørgemarsj over Rikard Nordraak, der han på en inderlig måte gir uttrykk for sine følelser.

Klaverstykket ble trykt i København om høsten i en noe revidert form, og året etter laget han et virkningfullt arrangement for stort blåseorkester. Komponisten spilte marsjen for Liszt i 1870, og den falt i hans smak, fortalte han. Etter Griegs ønske ble verket fremført ved hans egen begravelse, arrangert for symfoniorkester av Johan Halvorsen.



Marsjen innledes pianissimo med tre gjentatte a-moll treklanger, fulgt av et modalt tema med markant punkterte rytmer, som blir kjernemotivet i verket. Stoffet videreutvikles så gjennom en stigning av stor intensitet.

Trio-delen (i A-dur), der kjernemotivet omformes til en folkedansaktig melodi, preges av eiendommelige modale vendinger, både i melodikk og harmonikk. Etter en repetisjon av første del følger en kort koda med en slående, modal avslutningskadens.

I denne knappe, konsentrerte sørgemarsjen har Grieg skapt et både gripende og personlig anstrøket bidrag til denne spesielle genre.

---

Die Vier Stücke für das Pianoforte Op. 1 sind die kompositorische „Reifeprüfung“ Griegs, in seinem letzten Jahr am Leipziger Konservatorium geschrieben. Das Werk erschien 1867 bei Peters, seinem verehrten Lehrer E.F. Wenzel gewidmet, jenem Pädagogen, den er am Konservatorium am meisten schätzte.

Anlässlich seiner pianistischen Reifeprüfung spielte Grieg am 12. April 1862 im Gewandhaus-Saal drei der Stücke unter dem Titel *Drei Phantasiestücke*. In der autobiographischen Skizze „Mein erster Erfolg“ (1903) schreibt er darüber: *Ich spielte einige Klavierstücke eigener Komposition; es waren höchst unvollkommene Machwerke, und ich erröte heute, daß sie im Druck erschienen sind und als Opus 1 figurieren; aber Tatsache ist es, daß ich einen immensen Erfolg hatte und wiederholt gerufen wurde... Das Publikum bestand aus intimen Freunden und Verwandten, Professoren und Studenten. Unter solchen Umständen war es für den blondhaarigen Jüngling aus dem Norden das leichteste Ding der Welt, einen Treffer zu machen.*

Diese Äußerung Griegs ist typisch für die spätere, unbegründete Abwertung seiner Studienzeit in Deutschland. Er hätte sich keineswegs wegen dieser Stücke schämen müssen. Sie weisen einen jungen Komponisten auf, der gut auf dem Weg zur Beherrschung seines Handwerks ist. Die lange Reihe kleinerer Klavierkompositionen, die er bereits in Leipzig geschrieben hatte, gab ihm dazu die Grundlage. Formal und klaviermäßig gesehen sind die Stücke mit sicherer Hand und nicht ohne Phantasie aufgebaut. Der Stil wurzelt in der deutschen Romantik, aber gewisse Züge eines persönlichen Ausdruckswillens sind zu finden, nicht so sehr auf dem melodischen Gebiet wie auf dem harmonischen. Im Melodischen brauchte sein Talent eine längere Reifezeit bis zur vollen Entfaltung.

Das dritte Stück (Mazurka) ist in seinem salonmäßigen Stil zweifelsohne am wenigsten überzeugend. In den drei übrigen — besonders Nr. 2 und 4 — gibt es Abschnitte, die deutlich seine Begabung bestätigen, und die von seinem früh entwickelten Interesse für harmonische Kühnheiten zeugen. Diese sind vorläufig noch im Experimentierstadium, sind aber zukunftsversprechend.

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

Allgemein gesehen weist das Opus 3 — trotz einiger

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

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

Die Humoresken Op. 6 sind das Durchbruchswerk der Kunst Griegs. Auf einmal erschien er als Erneuerer der skandinavischen Musik, mit einem bahnbrechenden Klavierwerk: sprühende Einfälle eigenartiger Frische mit tiefen Wurzeln im Tongefühl des Volkes.

Das Werk wurde Rikard Nordraak gewidmet und erschien in Kopenhagen im Dezember 1865. Es entstand in einer Zeit der Inspiration im Frühling desselben Jahres in Dänemark, als er auch die Klavier-sonate Op. 7 und die erste Violinsonate Op. 8 schrieb. Von den Gedanken Ole Bulls und Nordraaks über eine nationale Tonkunst angefeuert komponierte er, wie er es später zum Ausdruck brachte, „mit teuflischer Eingebung“ — er „haßte gnadenlos das Bestehende“ und träumte sich „in eine norwegisch-norwegisch-norwegische Zukunft hinein.“

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

Es sind norwegische Volkstänze, die von Grieg sowohl melodisch, rhythmisch wie harmonisch stilisiert werden: *Springtanz* in Nr. 1 und 4, *Halling* in Nr. 3. Die

Natürlichkeit des Vorganges zeigt, daß Grieg bereits zu diesem Zeitpunkt die Volksmusik seiner Heimat eingehend gekannt haben muß. Es handelt sich aber nicht um Kopien — der Stoff entstammt ganz ihm selbst. Im zweiten Stück, ein *Mennett* eigenartigen Charakters, knüpft das Anfangsmotiv an zwei Volkslieder an, „Alle mann hadde fota“ und „Grisen“ aus den Sammlungen L.M. Lindemans.

Die Motivik der Stücke, mit kleinen „Knospen“, denen stets neue Triebe entspringen, entstammt direkt der Volksmusik. Die Melodik ist im Wesentlichen diatonisch, mit variierenden Skalen modaler Art. Der Rhythmus der Humoresken ist lebhaft markant, oft mit Ostinatogepräge. Besonders dreist und radikal für die damalige Zeit ist die Harmonik, stark von der Volksmusik geprägt: Effekte von Modalität, Orgelpunkten, Pedaltönen und krassen Dissonanzen.

Der Klaviersatz ist nicht virtuosenhaft, verlangt aber weitgehend eine präzise Artikulation des knappen Notenbildes, was an den „entromantisierten“ Klavierstil einer späteren Zeit erinnert.

Die Humoresken nehmen verdienterweise einen Platz unter den wertvollsten Klavierwerken des Komponisten ein und weisen auf eine weit spätere Entwicklung der nationalen Musik hin.

Die **Klaversonate (E-moll)**, Opus 7, wurde in Rungsted, Dänemark, im Juni 1865 komponiert und erschien in Leipzig 1866. Sie ist das mittlere dreier Werke, die Grieg in jenem Sommer schuf, Werke, die von Inspiration getragen sind, und die seinen Durchbruch als markante Komponistenpersönlichkeit festigten: die „Humoresken“ Op. 6, die Klaversonate und die Violinsonate Nr. 1 (F-Dur) Op. 8. In einem Interview in einer englischen Zeitschrift 1894 erzählt Grieg: *Ob meine Inspiration von der zauberhaften Umgebung oder der stärkenden Luft herkam, soll ungesagt bleiben. Aber immerhin komponierte ich in elf Tagen meine Klaversonate, bald darauf auch meine erste Violinsonate. Ich brachte sie beide zu (dem dänischen Komponisten N.W.) Gade (1817-90). Er sah sie mit Wohlgefallen durch, nickte, klopfte mir die Schulter und sagte: ‚Es ist wirklich ganz gut. Jetzt werden wir sie besser unter die Lupe nehmen.‘*

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

In der Harmonik baut Grieg auf jener kontrollierten Kühnheit, die er in seinen früheren Werken erreicht hatte, wo chromatische Akkordverbindungen innerhalb eines Rahmens der Funktionalität zuweilen mit Modalität verbunden werden, eine Wesenszug, den er allmählich weiter entwickeln wurde, und der ein Charakteristikum seines Stiles werden sollte.

Formal, im Grossen wie in den Details, weist Grieg sein unzweifelhaftes Talent auf. Dies gilt sowohl bei den einfacheren, liedmässigen Mittelsätzen wie bei der Sonatenform des ersten Satzes. Der Aufbau der Sätze ist sehr gekonnt und lehnt an klassische Traditionen an. In Übereinstimmung mit der damaligen Gedanken der formalen Einheit gibt es thematisch und motivisch Gemeinsames zwischen den vier Sätzen. Die Vorliebe der Romantiker für farbenreiche Kontraste ist besonders im zweiten Satz spürbar, aber auch hier erstrebt Grieg eine Einheit in der Mannigfalt.

Manchmal ist eine ziemlich oberflächliche Kritik gegen die angebliche Schwäche Griegs im Formalen gerichtet worden, besonders in den grossen Werken. Im vierten Satz der vorliegende Sonate trifft diese Kritik teilweise zu, obwohl sie ansonsten bezüglich seiner Kammermusik fehl am Platze ist.

Die Sonate zeichnet sich durch den idiomatischen Klaviersatz aus, technisch anspruchsvoll aber ohne oberflächliche Virtuosität, der deutlich auf den meisterhaften Klavierstil des A-moll-Klavierkonzertes drei Jahre später weist.

Das Hauptthema des ersten Satzes wird durch ein rhythmisch scharf punktiertes, viertaktiges Motiv eingeleitet, in absteigender Bewegung über anderthalb Oktaven, auf dem Tritonus-Ton Ais endend. In den nächsten acht Takten schwingt es sich wieder aufwärts, diesmal in lebhaften Sechzehntelfiguren, und die Weiterentwicklung baut auf dem Kontrast zwischen diesen beiden charakteristischen melodisch-rhythmischen Ideen. Ein kurzes, volksmusikalisches Thema, in G-Dur beginnend, führt zum Epilogteil, der auch in G-Dur beginnt, um aber in chromatischen Linien zu modulieren. Der Durchführungsteil ist knapp und konzis. Er beginnt mit dem Hauptthema in E-Dur und moduliert farbenreich, bis zum As-moll, bevor die Haupttonart endgültig zurückkehrt. Der erste Teil der Wiederholung bringt das Material in neuer rhythmischer Gestalt, und der Satz endet mit einer kurzen *Coda con fuoco*.

Im zweiten Satz (C-Dur) kontrastieren kurze Abschnitte melodisch und harmonisch markanten Materials, teilweise durch Modalität und Folklore geprägt. Der bedeutendste und konzentrierteste Satz der Sonate ist der dritte, mit scharf profilierter Thematik im ersten Teil (E-moll) und einem nobel inspirierten Zwischenteil (E-Dur). Der letzte Satz (Sonatenform) ist nicht ganz homogen. An sich ist das thematische Material charaktervoll, aber in dessen Bearbeitung gelingt es Grieg nicht ganz, das Interesse wie im ersten Satz aufrecht zu erhalten. Dies ist besonders im Durchführungsteil spürbar, der eher tüchtig konstruiert als lebendig musiziert wirkt. Allerdings dient die konzentrierte Coda als wirkungsvoll frischer Abschluss des Satzes und der Sonate.

Am 6. April 1866 erfuhr Grieg während seines Aufenthaltes in Rom, daß Rikard Nordraak am 20. März in Berlin gestorben war. In seinem Tagebuch schrieb er: „Der traurigste Schlag, der ich bekommen konnte — Nordraak ist tot, mein einziger Freund... Wie finster ist es um mich geworden... Ich suche meine Zuflucht in den Tönen, sie haben mich nie in Augenblicken der Trauer verlassen!“ Am gleichen Tage komponierte er seinen Trauermarsch über Rikard Nordraak, wo er in inniger Weise seine Gefühle zum Ausdruck brachte.

Im Herbst wurde das Klavierstück in etwas abgeänderter Form in Kopenhagen gedruckt, und im folgenden Jahr schrieb er ein wirkungsvolles Arrangement für großes Blasorchester. 1870 spielte er Liszt den Marsch vor — dieser soll an dem Stück Gefallen gefunden haben. Nach dem Wunsche Griegs wurde das Werk bei seiner eigenen Beerdigung gespielt, in einer Fassung für Sinfonieorchester von Johan Halvorsen.

Der Marsch wird pianissimo eingeleitet, mit drei wiederholten A-Moll-Dreiklängen. Daraufhin folgt ein modales Thema im markant punktierten Rhythmus, das das Kernmotiv des Werkes wird. Das musikalische Material wird durch eine intensive Steigerung weiter entwickelt.

Der Triolteil (A-Dur), wo das Kernmotiv in eine volkstanzartige Melodie umgeformt wird, wird von eigentümlicher Modalität geprägt, sowohl melodisch wie harmonisch. Nach einer Wiederholung des ersten Teiles folgt eine kurze Coda mit einer einprägsamen, modalen Schlußkadenz.

Mit diesem knappen, konzentrierten Trauermarsch schuf Grieg einen ergreifenden und persönlichen Beitrag zu dieser musikalischen Gattung.

---

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

Ces phrases sont typiques de la dépréciation ultérieure de la part de Grieg de ses études en Allemagne. Il n'avait pas besoin d'avoir honte de ces pièces. Elles révèlent un jeune compositeur en voie de dominer son art, ce qui est solidement basé sur le nombre d'œuvres mineures pour le piano déjà écrites à Leipzig. Quant à la forme et à l'approche pianistique, les pièces sont édifiées avec assurance et beaucoup d'imagination. Le style puise sa source dans le romantisme allemand mais suggère un certain souhait d'expression personnelle, moins dans l'élément mélodique que dans l'harmonique. Grieg a dû laisser mûrir plus longtemps ses talents de mélodiste avant qu'ils ne se révèlent entièrement.

La troisième pièce (*Mazurka*) avec ses harmoniques de salon est carrément la moins convaincante. Dans les trois autres pièces — surtout dans les numéros 2 et 4 — il se trouve des passages qui démontrent clairement ses capacités et révèlent son intérêt hâtif pour les harmonies audacieuses. Quoiqu'elles soient à un stade expérimental, elles sont des indications prometteuses de son développement subséquent.

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

En général, en dépit d'une certaine inégalité qualitative, l'opus 3 possède plusieurs caractéristiques positives et mérite ainsi plus d'attention qu'il ne lui a été accordé jusqu'ici. Ces petites pièces ont une partie pour piano bien écrite, idiomatique, appropriée aux amateurs et à des fins pédagogiques et forme un complément appréciable aux pièces de caractère sans prétention de la littérature romantique. La construction formelle révèle de l'assurance et de l'imagination. Grieg laisse percevoir des idées nouvel-

les et pétulantes inspirées de la musique folklorique dans quatre des pièces (nos 1,3,5 et 6) quoiqu'un même niveau d'inspiration ne soit pas maintenu. Nous trouvons quelques motifs frappants et des passages d'accords assez distinctifs, surtout en tenant compte de l'emploi d'éléments modaux. Ceci s'applique en particulier à la cinquième pièce (*Allegro moderato*) qui, avec ses passages de quintes ouvertes et de fortes dissonances, est la pièce annonçant le plus clairement le Grieg ultérieur. Les moins remarquables sont les deuxième et quatrième pièces avec leur chromatisme un peu melliflue, pas très éloignées du genre de salon.

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

Humoresques op.6 représente la percé majeure de l'art de Grieg. Il apparut soudain comme le rénovateur de la musique nordique avec une frappante composition pour piano remplie d'idées neuves d'une originalité inhabituelle aux racines profondément ancrées dans la tradition populaire.

Cette composition, dédiée à Rikard Nordraak et publiée à Copenhague en décembre 1865, fut écrite lors d'une vague d'inspiration au Danemark au printemps de la même année alors qu'il composa également la sonate pour piano op.7 et la première sonate pour violon op.8. Inspiré par l'idée d'Ole Bull et de Nordraak relativement à la musique norvégienne, il composa, comme il dit plus tard, « avec une intuition diabolique » et « une haine désespérée des choses comme elles étaient » et rêva d'« un nouveau futur norvégien-norvégien-norvégien-norvégien. »

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

Grieg stylise des danses folkloriques norvégiennes mélodiquement, rythmiquement et harmoniquement: Springdans dans les nos 1 et 4 et Halling dans le no 3. C'est fait si naturellement que Grieg devait déjà avoir une profonde connaissance de la musique folklorique de son pays. Mais ce n'est pas une question de copie — le matériel est entièrement le sien. Dans la seconde pièce, un menuet d'une sorte complètement originale, le motif initial est associé à deux chansons folkloriques dans les recueils de L.M. Lindeman, « Alle mann hadde fota » et « Grisen ».

L'emploi de motifs dans les pièces, petits « bourgeois » desquels sortent continuellement de nouvelles pousses, tire son origine directement de la musique folklorique. En ce qui concerne la mélodie, la musique est essentiellement diatonique avec un emploi continu de gammes variées aux caractéristiques modales. Des rythmes vivants, énergiques, souvent accompagnés d'un effet d'estinato, caractérisent la composition. L'har-



monisation est particulièrement singulière et radicale pour son temps; elle renferme un emploi puissant d'éléments tirés de la musique de folklore: modalité, points d'orgue, pédales et dissonances aiguës.

L'écriture pianistique n'est pas ouvertement de caractère bravura mais exige considérablement de précision dans l'articulation de la partition contenue, quelque chose qui indique un style pianistique d'une période ultérieure de déromantisation.

Humoresque mérite sa place parmi les œuvres pour piano les plus importantes du compositeur et pointe loin dans le futur du développement de la musique nationale.

La Sonate pour piano en mi mineur op.7 fut composée à Rungsted, Danemark, en 1865 et publiée à Leipzig en 1866. C'est la seconde d'une série de trois œuvres qui marquèrent la percée de Grieg comme forte personnalité musicale dans une vague d'inspiration ce printemps-là: Humoresques op.6, la Sonate pour piano et la première Sonate pour violon (fa majeur) op.8. Dans une entrevue pour un journal anglais en 1894, Grieg déclara: « Je ne saurais dire si ce sont les alentours enchanteurs ou l'air vivifiant qui m'ont inspiré. Qu'il me suffise de dire que je composai mon sonate pour piano en 11 jours et, peu après, ma première sonate pour violon. Je les montrai toutes deux à Gade (le compositeur danois N.W., 1816-1890). Il les examina d'un œil favorable, fit un signe de la tête, me tapota l'épaule et dit: « C'est très bien. Maintenant nous allons y regarder de plus près » . »

On peut retrouver certains liens entre les éléments mélodiques et rythmiques dans la sonate pour piano de Grieg et dans celle de Gade dans la même tonalité, op.28 (1840), surtout dans le premier mouvement de chacune. La sonate est dédiée à Gade. Il se trouve aussi des influences et des traces du compositeur danois J.P.E. Hartmann (1805-1900) dans la plus importante Sonatine pour piano (1863). Il est remarquable que Hartmann fournit un modèle évident pour le troisième mouvement de l'œuvre de Grieg dans sa pièce pour piano « Rêve d'une femme Viking » (1864) dont le matériel mélodique et l'emploi de la tonalité par exemple annonçaient clairement Grieg. Quoi qu'il en soit, Grieg réussit à se libérer de ses modèles danois par un emploi plus saisissant de la mélodie dans le matériel thématique majeur de la sonate et par un emploi plus riche et plus personnel de l'harmonie. Il se trouve des passages dans cette œuvre où l'intérêt mélodique est inférieur à l'harmonique, juste comme dans une série de compositions de Grieg antérieures à 1865. Mais il donne évidence dans les trois premiers mouvements, comme il l'avait fait avec tant de conviction dans les « Humoresques », de son entière maturité en tant que compositeur de mélodie. Alors que les « Humoresques » sont remplis d'éléments stylistiques empruntés à la musique de folklore norvégienne, de tels éléments sont beaucoup moins apparents dans la sonate, bien qu'ils soient plus ou moins présents dans plusieurs passages.

Harmoniquement, Grieg bâtit sur la hardiesse contrôlée qu'il a atteinte dans les œuvres précédentes dans lesquelles, par exemple, des liens chromatiques à l'intérieur d'un cadre fonctionnel sont parfois rattachés à la modalité, ce qu'il devait développer plus tard et polir jusqu'à ce que cela devienne une caractéristique importante de son style.

Formellement, et sur une grande échelle et dans le domaine du détail, Grieg offre une originalité rafraichissante. Ceci s'applique au mouvement intermédiaire chantant

et au premier mouvement de forme sonate. Ces mouvements sont bâtis avec une grande virtuosité dans la construction en bonne entente avec la tradition classique et avec une imagination contrôlée appropriée au caractère du matériel. Il existe une certaine parenté thématique entre les quatre mouvements en gardant les idées alors actuelles d'unité. Le goût prononcé du romantisme pour les contrastes colorés est particulièrement frappant dans le second mouvement en coupe, mais Grieg a réussi ici aussi à unifier la multiplicité.

La plainte un peu superficielle que certains critiques ont dirigée vers Grieg à propos de sa faiblesse formelle, surtout dans les œuvres majeures, peut être justifiée si on l'applique au quatrième mouvement de la sonate, mais semble autrement mal placée si elle vise aux principales œuvres de musique de chambre de Grieg.

Autrement, la sonate est remarquable pour son écriture distinguée pour le piano, techniquement exigeante mais s'abstenant de virtuosité évidente, ce qui indique le style magistral pianistique de Grieg dans le concerto en la mineur, trois ans plus tard.

Le thème principal du premier mouvement est amené par un motif rythmiquement fortement accentué s'étendant sur quatre mesures dans un mouvement descendant couvrant environ un octave et demie et se terminant sur le triton la dièse. Dans les huit mesures suivantes, il se remet à sauter en doubles croches alertes et le développement est bâti sur le contraste entre ces deux idées mélodico-rythmiques caractéristiques. Un bref thème secondaire dans un esprit de musique de folklore commençant en sol majeur et exposant de soudains changements de tonalité mène à un épilogue qui commence aussi en sol majeur mais dont les lignes chromatiques révèlent le caractère modulant. Le développement est court et concis. Il commence par les quatre mesures du thème principal en mi majeur et renferme certaines modulations colorées, par exemple en la bémol mineur, avant que la tonalité principale soit à nouveau rendue stable vers la fin. La première section de la récapitulation donne au matériel une nouvelle configuration rythmique et le mouvement se termine par une courte coda con fuoco.

Dans le deuxième mouvement (en do majeur), Grieg utilisa de brèves sections contrastantes contenant du matériel mélodiquement et harmoniquement frappant, teinté jusqu'à un certain point de modalité et relié à la musique de folklore. Le mouvement le plus important, le plus unifié et concentré de la sonate est le troisième avec son matériel thématique nettement profilé au début (mi mineur) et la section centrale (mi majeur) noble et inspirée. Le dernier mouvement (de forme sonate) est atteint plus profondément d'inégalité. Le fondement thématique est lui-même riche de caractère. Mais Grieg ne réussit pas à l'employer — comme il le fit dans le premier mouvement — de façon à capter continuellement l'intérêt. Ceci est surtout remarquable dans le développement qui fait plus montre de construction compétente que de musicalité vivante. Par contre, la coda concentrée mène le mouvement — et avec lui la sonate — à une conclusion exceptionnellement fraîche.

Le 6 avril 1866, pendant un séjour à Rome, Grieg apprit le décès de Rikard Nordraak à Berlin le 20 mars. Il écrivit dans son journal: « Les nouvelles les plus affligeantes que je pouvais recevoir — Nordraak est mort, mon seul ami... Que je puisse fuir dans ma musique qui m'a jamais laissé tomber en temps de deuil. » Le même jour, il composait Marche funèbre. Rikard Nordraak in memoriam où il laissa libre cours à ses senti-

ments profonds.

La composition fut publiée à Copenhague à l'automne dans une version légèrement révisée et, l'année suivante, Grieg en réalisa un arrangement splendide pour un large ensemble d'instruments à vent. Il joua son œuvre en 1870 pour Liszt qui l'aurait aimée. Selon le désir de Grieg, la pièce fut jouée à ses propres funérailles, arrangée pour orchestre symphonique par Jan Halvorsen.

La Marche commence pianissimo avec trois accords répétés de la mineur suivis d'un thème modal aux rythmes très pointés fournissant le motif de base pour la pièce. Ce matériel est développé avec une énorme intensité.

Le Trio (en la majeur), dans lequel le motif de base est changé en une sorte de mélodie de danse folklorique, est caractérisé par d'étranges tournures modales et dans la mélodie et dans l'harmonie. Après la répétition de la première partie suit une brève coda avec une cadence modale finale frappante.

Dans cette marche funèbre maigre et concentrée, Grieg apporta une contribution poignante et personnelle à ce genre particulier.

---



**Eva Knardahl**

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: K&P Grafiska, Stockholm

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

