



CD-112 STEREO

VOLUME IX

# EDVARD GRIEG

The Complete Piano Music

Eva Knardahl, piano



Slåtter, Op.72 — Stemninger, Op.73 —  
Three Pieces, Op. posth.

**A BIS original dynamics recording**

## GRIEG, Edvard (1843-1907)

### Slåtter, Op.72

37'17

1. Gibøens bruremarsj (Gibøen's Bridal March) 2'39 — 2. Jon Væstafæes springdans (Jon Væstafæes Springdance) 2'13 — 3. Bruremarsj fra Telemark (Bridal March from Telemark) 2'45 — 4. Haugelåt, Halling (Halling from the Fairy Hill) 3'55 —  
5. Prillaren fra Os, Springdans (Springdance from Os) 1'04 — 6. Gangar etter Myllarguten (Gangar after Myllarguten) 1'11 — 7. Røtnams-Knut, Halling 4'31 — 8. Bruremarsj etter Myllarguten (Bridal March after Myllarguten) 2'42 — 9. Nils Rekves halling 1'05 —  
10. Knut Luråsens halling I 1'20 — 11. Knut Luråsens halling II 2'26 — 12. Springdans etter Myllarguten (Springdance after Myllarguten) 1'09 — 13. Havar Gibøens draum ved Oterholtsbrua, Springdans (Havar Gibøen's Dream at Oterholt bridge) 1'47 —  
14. Tussebrureferda på Vossevangen, Gangar (The Bridal Procession of the Goblins at Voss) 2'05 —  
15. Skuldalsbrura, Gangar (The Bride from Skuldal) 2'12 — 16. Kivlemøyane, Springdans fra Seljord (The Girls from Kivledal) 1'25 — 17. Kivlemøyane, Gangar 1'28

### Stemninger (Moods), Op.73

22'31

18. (1) Resignasjon (Resignation) 1'35 — 19. (2) Scherzo-Impromptu 2'43 —  
20. (3) Natlig ritt (Night Ride) 5'27 — 21. (4) Folketone (Folk Tune) 2'49 —  
22. (5) Studie (Homage a Chopin) 1'57 — 23. (6) Studentenes serenade (Students' Serenade) 3'12 —  
24. (7) Lualåt (Mountain Tune) 4'15

### Tre klaverstykker (Three Piano Pieces), Op. posth.

11'50

25. Hvite skyer (Tempest Clouds) 4'49 — 26. (2) Tusseslatt (Procession of the Gnomes) 1'57 —  
27. Dansen går (In the Whirl of the Dance) 4'53

## EVA KNARDAHL, piano

AAD - T.T.: 72'24

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

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

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

Instrumentarium: Pianoforte Bösendorfer 275

Piano Technician: Greger Hallin

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I vår tid er Griegs betydningsfulle fortjenester som nyskapende harmoniker og 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 avsløpet utforming og med sterkere tilknytning til romantikkens tradisjoner i Klaverkonsert i a-moll (1868).

Året etter kommer 25 norske folkedanser 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 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 Amateuropianisten der Welt sehr beliebt wurden, und die auch einen großen Bedarf an Untertunermusik höchster Qualität füllten.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

With his *SLATTER (Norwegian Peasant Dances)* op. 72 Grieg created one of the most fascinating piano works of Nordic music. These 17 arrangements of Hardanger fiddle dances show how in a period of failing health he still fully retained his feeling for harmony and was capable of self-renewal.

The origin of the work is interesting. In the spring of 1888 Grieg had received a letter from a famous fiddler in Tinn, Telemark, Knut Johannessen Dahle (1834-1921). He wrote that in his youth he had learned peasant dances from the great genius of Norwegian country music, Torgeir Augundson, "the Miller Boy". Many a time he had tramped 40 miles on skis in order to learn every single fingering. Now it was high time the old tunes were copied down, he claimed, and he asked whether Grieg could undertake the task.

Grieg said he could and was in fact together with his friend Frants Beyer on the way to Tinn, when *unforseen circumstances forced us to abandon the journey*, according to what Grieg has subsequently related.

Two years later he received three new letters from Dahle mentioning that the latter would happily come into Kristiania but that *as usual with me, money seems to be a bit scarce*. Nothing emerged from this enquiry either. But Dahle did not give up. Having spent four years in America in the interval, he wrote again to Grieg in 1901 saying: *...When I am gone, the dances will be gone too, what they play now is completely different*.

And now finally Dahle's wish was granted. Grieg asked Johan Halvorsen if he would consider writing the dances down. As the latter was more than willing, Grieg sent money to Dahle so that in November he could travel into the capital and, in the course of a couple of weeks, Halvorsen had set down the dances on paper. On December 3rd he sent his annotations to Grieg at Trolldhaugen, who wrote back enraptured: *Incomprehensible how none of us become involved with national musicology, when we have such rich sources of folk music for those with ears to hear, a heart to feel and the sense to annotate. For the time being it seems to me a sin to arrange the dances for piano. But it's a sin I shall nevertheless sooner or later commit. It is too tempting. You have my warmest thanks for your labour, through which you have given me great pleasure, and the future will show that you have done more than this*.

Because of concert tours abroad Grieg was not able to start his work until nearly a year later. He regarded it as an extremely stimulating challenge and was happy to feel that, by summoning all his harmonic ingenuity; he was able to transform the unique material into a richly varied piano work. He was also fully aware that the music had a scholarly interest and when op. 72 was published by Peters in 1903, he insisted that Halvorsen's annotations be printed at the same time for the sake of comparison. In a preface he gave an account of the principles followed in his arrangements: *My object in arranging the music for piano was to raise these works of the people to an artistic level, by giving them what I might call a style of musical concord, or bringing them under a system of harmony. Naturally, many of the little embellishments, characteristic of the peasant's fiddle and of their peculiar manner of bowing, cannot be reproduced on the piano, and had accordingly to be left out. On the other hand, by virtue of its manifold dynamic and rhythmic qualities, the piano affords the great advantage of enabling us to avoid a monotonous uniformity, by varying the harmony of repeated passages or parts. I have endeavoured to make myself clear in the lines set forth, in fact, to obtain a definite form.*



In the first instance, the firm was only willing to risk a limited edition but as the work aroused considerable interest, it had to be reprinted the following year. Grieg then incorporated a large number of improvements which he had made in the interval.

Few Norwegian pianists dared tackle the work in Grieg's lifetime. But it gave him great pleasure that the young Australian pianist Percy Grainger immediately understood its greatness. In Paris op. 72 aroused special enthusiasm among progressive musicians as a work of "le nouveau Grieg". Among those who became interested in the work at this time was Bela Bartók.

There are four main types of dance music represented in the collection, each with its characteristic time signature and rhythm: *bridal dance* (4/4), *springdans* (3/4), *halling* (2/4) and *gangar* (6/8).

Here as elsewhere in his treatment of folk music Grieg allows himself small freedoms with the original annotations. For the sake of variation, for example, he transfers melodies up and down into other octaves and occasionally adds introduction, interlude and postlude. Sometimes he expands the dances by the elaboration of simple motifs. In the two hallings, *Haugelåt* (nr. 4) and *Røtnams-Knut* (nr. 7), an exquisite effect is achieved by adding slow contrasting sections in the minor key, where the material from the dance tunes appears in lengthened note values over chromatically based chords.

Monotony is generally avoided by fine nuances in each individual piece and by giving each arrangement its special stamp with regard to texture and harmony. By his imaginative use of the piano's possibilities and his artistic sensitivity to tonal colour Grieg manages to transfer the distinctive sound of the Hardanger fiddle to his own instrument. He recreates the effect of the additional sympathetic strings that increase the harmonic subtlety of the instrument, by the explosive use of pedal points and sustained notes and, not least, by acute exploitation of the piano pedal. He achieves particularly beautiful nuances in one of the highlights of the collection, *Bridal March after the Miller Boy* (nr. 8). According to tradition, this tune was composed when the Miller Boy's sweetheart left him to marry another man. In reality, there is no question here of a gay bridal march, but rather of a plaintive funeral march.

Whilst in this piece Grieg approaches the refined idiom of impressionism, another tendency of the twentieth century, barbarism, is anticipated in many of the other dances. Here at times the piano is almost used as percussion: the urgent rhythms are positively "beaten out". The harmonic effects are hard and coarse. In keeping with the frequently linear character of the dance music Grieg has consciously exploited a style where blocks of sound clash with individual counter melodies in such sharp dissonances as minor seconds, major sevenths and tritones. Different scales produce strange confrontations and it may sometimes appear that two different keys are being used simultaneously.

In their boldness and versatility, the Peasant Dances far transcend the harmonic conventions of the time, thus constituting the work of Grieg's that points most strongly to the future.

In 1901 Grieg completed his Lyric Pieces with op. 71, the tenth collection in this series of valuable piano music. The firm of Peters, however, wanted more piano pieces from his hand, and Grieg agreed to this in 1905. That summer he completed a new collection which, under the title *Stemninger* (Moods), op. 73, appeared the following autumn. He gives an account of this work in two humorous letters. To his publishers he writes on August 28th: *I am well aware of it: I'm a person one can't rely on, someone who promises more than he can fulfil. There's no excuse when you are as stupid as that... When Pegasus won't run, he's more stubborn than the proverbial ass; the more you hit it, the more firmly it refuses to budge. And as I'm a member of the Society for the Protection of Animals, I'm obliged to spare the poor beast a little. However, the ass has now reached its goal, and has in its panier a collection of piano pieces called Moods. Other names such as "Sketches", "Character Pieces" etc are also possible. But I think that the first name is best.*

To a Danish friend he writes the next day that he is *not in a position to find the strenght for feelings at the age of a hundred, least of all! Nonetheless, I've tugged and pulled at Pegasus's bit so long, that he must start moving.* He also writes that the mountains have trembled — and given birth to a mouse! And my mouse is so small, one needs spectacles to see it. *It is only a folder of piano pieces to throw into the jaws of Mammon. It will be bait for Peters to get him to publish two orchestral scores without protest. But with this "mouse", I realised for the first time that I've grown older. It's true that there are a couple of old Norwegian pieces I'm pleased about, but otherwise none of my lifeblood has flowed...*

It is difficult to disagree with Grieg's own assessment, even if the expression "mouse" is too strong to describe a collection which, if it does not reach the heights of his earlier piano works, certainly contains some characteristic and pregnant pieces which became his swansong as a piano composer.

He was most successful in the two nationally inspired pieces which he himself singles out, nr. 4 Folk Tune and nr. 7 Mountain Tune. The first is a goat horn melody from Valdres, for which L.M. Lindeman's notation from 1848 provided the basis. Grieg has made some alterations in the rhythm and given the folk tune an exquisite harmonic dress comparable to his finest achievements. In the strongly modal Mountain Tune, as so often before, he stylises folk music in his own way and creates, with simple means, a nature impression of considerable expressive power. The least personal are nr. 2, Scherzo-Impromptu, nr. 5 Hommage a Chopin and nr. 6 Students' Serenade, tuneful pastiches which nevertheless appear to have been written as routine.

The composer's profile is clearer, however, in nr. 1 Resignation and nr. 3 Night Ride. The second of these bears the stamp of Grieg in both melody and harmony, but in spite of the title seems rather lacking in movement.

Resignation was originally inscribed in the album of the Dutch composer Julius Röntgen with the title "Sehnsucht nach Julius". With this unpretentious but entirely characteristic piece, Grieg sends a beautiful greeting to his closest foreign friend.

In 1908, Grieg's friend, the Dutch composer Julius Röntgen, published *Three Piano Pieces*. They were found after Grieg's death but the composer had not considered them worth printing. The manuscript of the two first pieces is dated August 14th, 1898, and the final piece was probably written at the same time.

*Tempest Clouds* consists of fluttering figures in an etude-like perpetuum mobile clearly meant to depict ragged clouds in flight. The beginning of *Procession of Gnomes* is more genuinely Griegian with its halting rhythms but the continuation seems static. The piece is however given a surprisingly bold ending: an impressionistic passage with 21 parallel descending triads in e Minor (dorian). *In the Whirl of the Dance* shows Grieg merely ticking over with methods akin to folk music and a chromaticism that is not very convincingly integrated.

The musical content of these three compositions may be regarded as uneven and, to a certain extent, lightweight. But on the other hand, technically demanding as they are, the pieces remain quite impressive examples of late romantic piano music.

---

Med SLATTER, op. 72, skapte Grieg et av de mest fascinerende klaververk i nordisk musikk. Disse 17 bearbeidelsene av hardingfeledanser, som han foretok høsten 1902, viser at han i en periode med sviktende helse fremdeles hadde sin harmoniske fantasi i full behold og evnet å fornye seg.

Forhistorien til verket er interessant. Våren 1888 hadde Grieg fått brev fra en vidgjeten spellemann i Tinn, Telemark, Knut Johannessen Dahle (1834-1921). Han skrev at han i sin ungdom hadde lært slåtter av bl.a. det store geniet i norsk bygdemusikk, Torgeir Augundson, "Myllarguten". Mange ganger hadde han dratt seks mil på ski for å få øvd inn *hvert eneste fingertak*. Nå var det på høy tid at de gamle slåttene ble skrevet ned, hevdet han og spurte om ikke Grieg kunne påta seg dette.

Grieg svarte positivt og var faktisk sammen med sin venn Frants Beyer på vei til Tinn, da *uforutsette omstendigheter tvang oss til å oppgi reisen, ifølge hva Grieg senere har fortalt.*

To år etter fikk han tre nye brev fra Dahle som nevnte at han gjerne kunne dra inn til Kristiania, men *pengerne vil som oftest være vel smaa hos meg*. Det kom heller ikke denne gang noe ut av henvendelsen. Men Dahle gav seg ikke. Etter at han i mellomtiden hadde vært fire år i Amerika, skrev han i 1901 inn til Grieg bl.a.: *...naar jei er bortte, er Slaatterne ogsaa bortte, det som nu spilles er i alle dele anderledes.*

Og nå endelig får Dahle sitt ønske oppfylt. Grieg spur Johan Halvorsen om han kunne tenke seg å skrive slåttene ned. Da denne var mer enn villig, sendte Grieg penger til Dahle slik at han i november kunne reise inn til hovedstaden, og i løpet av et par ukers tid hadde Halvorsen festet slåttene på papiret. 3. desember sendte han opptegnelsene til Grieg på Troidhaugen, og denne skriver henrykt tilbake bl.a.: *Ubegripelig at ingen hos oss slår seg på nasjonal musikkforskning, da vi i vår folkemusikk har så rike kilde for dem der har ører a høre med, hjerte å føle med og forstand til å nedskrive. Foreløpig star det for meg som en synd å behandle slåttene for klaver. Men den synd kommer jeg dog for eller siden å begå. Det er for fristende. Du skal ha hjertelig takk for ditt arbeid, hvorved du har gjort meg en stor glede, og det vil i fremtiden vise seg at du har gjort mer enn det.*

På grunn av konsertreiser i utlandet kunne ikke Grieg komme i gang med arbeidet for tre kvart år senere. Han så på det som en ytterst stimulerende utfordring og var lykkelig over å føle at han virkelig — med oppbud av all sin klanglige oppfinnsomhet — evnet å overføre det unike materialet til en rikt variert klaversats. Han var også klar over at musikken hadde vitenskapelig interesse, og da op. 72 skulle utgis av Peters i 1903, insisterte han på at Halvorsens opptegnelser ble trykt samtidig for sammenlikningens skyld. I et forord gjorde han dessuten rede for prinsipielle sider ved sine bearbeidelser. Her heter det bl.a.: *Min oppgave ved overføringen til pianoet var et forsøk på, gjennom la meg kalle det stilisert harmonikk å heve disse vektetoner opp til et kunstnerisk nivå. Det ligger i sakens natur at klaveret måtte gi avkall på mange av de små forsinger, der bunner i hardangerfelas karakter og bueforingens eiendommelighet. Til gjengjeld har klaveret den store fordel, gjennom dynamisk og rytmisk mangfoldighet, samt gjennom sin harmonisering av gjentakelsene å kunne unngå en altfor fremtredende ensformighet. Jeg har bestrebet meg for å opptrekke klare, overskuelige linjer, overhodet å skape en fast form.*

I først omgang turde forlaget bare satse på et lite opplag, men da verket vakte betydelig interesse, måtte det gjenopptrykkes året etter. Grieg fikk da innarbeidet en lang rekke forbedringer som han hadde foretatt i mellomtiden.

Få norske pianister turde i Griegs levetid gi seg i kast med verket. Men det var en stor glede for ham at den unge australske pianisten Percy Grainger øyeblikkelig fattet storheten i det. Han tolket det helt i Griegs ånd og ble i arene framover en forkjemper for det ute i verden. I Paris vakte op. 72 særlig begeistring blant progressive musikere som et verk av "le nouveau Grieg". En av dem som fattet interesse for det i denne tiden var Bela Bartok.

I samlingen finnes representert fire hovedtyper av slåttemusikk med hver sin karakteristiske taktart og rytmikk: *bruremarsj* (4/4), *springdans* (3/4), *halling* (2/4) og *gangar* (6/8).

Slik Grieg ofte gjør i sin behandling av folkemusikk, tillater han seg også her små friheter overfor originalopptegnelsene. For variasjonens skyld forflytter han f.eks. melodiene opp og ned i forskjellige oktaver og setter iblant til forspill, mellomspill og etterspill. Undertiden bygger han slåttene ut ved å spinne videre på enkelte motiver. I de to hallingene *Haugelåt* (nr.4) og *Røtnams-Knut* (nr.7) settes med utsøkt virkning inn langsomme kontrastdeler i moll, der materiale fra slåttemelodiene opptrer i forlengede noter eller over kromatisk pregede akkorder.

Monotoni motvirkes i det hele tatt ved fine nyanseringer innenfor hvert enkelt stykke og ved å gi hver bearbeidelse sitt eget særpreg både i tekstur og i harmonikk. Ved en innfallsrik utnyttelse av klaverets virkemidler og sin innfølgelsevne som klangkunstner maktet Grieg å overføre hardingfelas eiendommelige klangverden til sitt eget instrument. Han gjenskaper damen av de medklingende understrengene, som forsterker instrumentets overtonerikdom, ved en utstrakt bruk av orgelpunkt og liggetoner og ikke minst ved en subtil utnyttelse av klaverpedalen. Særlig vakre sjatteringer oppnår han i et av samlingens høydepunkter, *Bruremarsj* etter *Myllarguten* (nr.8). Sagnet forteller at denne slåtten ble laget da Myllargutens kjæreste svek ham for å gifte seg med en annen. I realiteten er det ikke her tale om noen lystig bryllupsmarsj, men om en vedmodsfylt sørgemarsj.

Mens Grieg i dette stykket nærmer seg impresjonismens forfinede klangstil, er det en annen av vart århundres retninger, barbarismen, som foregripes i en rekke av de øvrige Slåttene. Her utnyttes klaveret til tider nesten slagverkmessig; de eggende rytmene formelig "slås". De harmoniske virkemidler er harde og krasse. I pakt med slåttemusikkens ofte lineært betingede karakter har Grieg bevisst utnyttet en stil der klangblokker støter sammen med individuelt førte motstemmer i skarpe dissonanser som små sekunder, store septimer og tritonus. Varierende skalaer forårsaker tverrstander, og undertiden kan det synes som om to forskjellige tonerarter anvendes samtidig.

I sin mangesidige djervhet går Slåttene langt utover samtidens harmoniske konvensjoner og blir derved det av Griegs verker som sterkest peker framover.

I 1901 satte Grieg sluttstreken for sine Lyriske stykker med op. 71, det tiende heftet i denne serien av verdifull klavermusikk. Peters-forlaget ønsket imidlertid å få flere klaverstykker fra hans hånd, noe Grieg lovet i 1905. Denne sommeren fullførte han et nytt hefte, som under titelen *Stemninger*, op. 73, kom ut samme høst. I to humoristiske brev gjorde han rede for dette arbeidet. Til forlaget skriver han 28. august: *Jeg vet det så vel: Jeg er et menneske man ikke kan stole på, som lover mer enn det kan holde. Det finnes ingen unnskyldning, når man er så dum... Når Pegasus ikke vil løpe, er den enda staere enn et romersk asen: Jo mer man slår det, jo mer hardnakket blir det stående. Og da jeg er medlem av dyrebeskyttelsesforeningen, er jeg forpliktet til å skåne det stakkars dyret noe. Imidlertid er asenet nå ved målet, og det har i sin sekk et hefte med klaverstykker som er døpt *Stemninger*. Andre dopenavn som f.eks. "Skisser", "Karakterstykker" osv. er også mulig. Men den første betegnelsen synes jeg er den beste.*

Til en dansk venn skriver han dagen etter at han ikke er i stand til å komme til krefter og føles 100 år gammel, allerminst! *Ikke desto mindre har jeg halt og trukket Pegasus i munnvikene så lenge at den måtte i gang. Han forteller videre at bjergene har skjelvev — en mus er født! Og min mus er endog så liten, så det må briller til å se den. Den er bare et hefte klaverstykker til å kaste i gapet på mammon. Det skal være lokkemat til Peters for å få ham til å trykke to orkesterpartiturer uten å kny. Men på denne "mus" har jeg for første gang erfart at jeg er eldet. Der er noen et par år gamle norske stykker som jeg er glad i, men for resten er det ikke mitt hjerteblod som har flytt.*

Griegs egen vurdering er det vanskelig å være uenig i, selv om uttrykket "mus" er for sterkt for å betegne et hefte, som om det ikke kommer opp på nivået i de fleste av hans tidligere klaveropus, inneholder noen karakteristiske og pregnante stykker som ble hans svanesang som klaverkomponist.

Best lykkes han i de to norsk-pregede komposisjonene han selv fremhever, nr. 4, *Folketone*, og nr. 7, *Lualåt*. Det førstnevnte er en bukkehornmelodi fra Valdres, der L.M. Lindemans opptegnelse fra 1848 (Stutar-Laat) danner grunnlaget. Grieg har foretatt noen melodiske og rytmiske endringer og gitt folketonen en utstøkt harmonisk ikledning i pakt med sitt beste. I den sterkt modalt pregede lualåt stiliserer han som så ofte for folkemusikk på sin egen måte og skaper med enkle midler en naturimpresjon av betydelig uttrykkskraft. Minst personlige er nr. 2, *Scherzo-Impromptu*, nr. 5, *Studie*, og nr. 6, *Studentenes serenade*, velklingende pastisjer, som imidlertid synes å være skrevet på ren rutine.

Komponistens profil er derimot tydeligere i nr. 1, *Resignasjon*, og i nr. 3, *Nattlig ritt*. Det siste av disse har et visst griegsk stempel i melodikk og harmonikk, men virker til tross for titelen temmelig stillestående.

Resignasjon var opprinnelig skrevet i den nederlandske komponisten Julius Röntgens minnealbum med titelen "Sehnsucht nach Julius". Med dette upretensjose, men følsomme karakterstykket gir Grieg en vakker hilsen til denne sin beste utenlandske venn.

I 1908 utga Griegs venn, den nederlandske komponisten Julius Röntgen, *Tre klaverstykker*. De var funnet etter Griegs død, men komponisten hadde ikke funnet dem verdige til å la trykke. Manuskriptet til de to første stykkene er datert 14. aug. 1898, det siste er trolig skrevet på samme tid.

*Hvite skyer* består av flagrende figurasjoner i et etydemessig perpetuum mobile som skal illustrere forrevne skyer i flukt. Mer ekte griegsk er selve oppslaget i *Tusseslått* med sine halling-rytmer, men videreføringen virker statisk. Stykket får imidlertid en overraskende dristig avslutning: et impresjonistisk preget parti med 21 parallelle, nedadgående treklanger innenfor e-dorisk. I *Dansen går* kjører Grieg på tomgang med folkemusikkliknende virkemidler, og kromatikken er ikke særlig overbevisende integrert.

Det musikalske innhold i de tre komposisjonene kan synes både ujevnt og til dels lettvektig. Men likevel står stykkene, teknisk krevende som de er, som ganske effektfulle eksempler på senromantisk klavermusikk.

---

Mit seinen SLATTER, Op. 72, schuf Grieg eines der faszinierendsten Klavierwerke der skandinavischen Musik. Diese siebzehn Bearbeitungen von Tänzen für die Hardinggeige, die er im Herbst 1902 unternahm, zeigen, daß er während einer Periode schlechter Gesundheit nach wie vor seine harmonische Phantasie behalten hatte und sich sogar zu erneuern imstande war.

Die Vorgeschichte des Werkes ist interessant. Im Frühling 1888 hatte Grieg von einem berühmten Spielmann in Tinn, Telemark, Knut Johannesen Dahle (1834-1921) einen Brief bekommen. Dieser schrieb, er hätte in seiner Jugend u.A. vom großen Genie der norwegischen Volksmusik, Torgeir Augundson, „Myllarguten“ genannt, Slätter gelernt. Oft war er 60 Kilometer weit auf Skiern gegangen, um jeden einzelnen Fingersatz zu lernen. Jetzt war es höchste Zeit, die alten Weisen aufzuzeichnen, und er fragte, ob dies Grieg tun könnte.

Griegs Antwort war positiv, und er begab sich mit seinem Freunde Frants Beyer auf den Weg nach Tinn, als *unvorhergesehene Umstände uns zwangen, auf die Reise zu verzichten*, wie Grieg später erzählte.

Zwei Jahre später bekam er von Dahle drei neue Briefe, wo dieser erzählte, er würde gerne nach Kristiania fahren, allerdings *wird, wie meistens, bei mir das Geld knapp sein*. Auch diesmal verblieb der Kontakt ergebnislos. Aber Dahle ließ nicht los. Nachdem er vier Jahre in Amerika verbracht hatte, schrieb er 1901 wieder an Grieg: *...wenn ich weg bin, sind die Weisen auch weg, das, was man jetzt spielt, ist in jeder Hinsicht anders*.

Nun wurde endlich der Wunsch Dahles erfüllt. Grieg fragte Johan Halvorsen, ob er eventuell die Weisen aufzeichnen würde. Da dieser mehr als gewillt war, schickte Grieg Geld an Dahle, damit er im November in die Hauptstadt fahren konnte, und im Laufe weniger Wochen hatte Halvorsen die Slätter aufs Papier gebracht. Am 3. Dezember schickte er die Aufzeichnungen an Grieg nach Troldhaugen, und dieser antwortete voller Entzücken: *Unbegreiflich, daß sich bei uns niemand der nationalen Musikforschung widmet, da wir in unserer Volksmusik derartig reiche Quellen haben, für denjenigen, der Ohren zum Hören besitzt, Herz zum Fühlen und Verstand zum Aufzeichnen. Vorläufig wäre es für mich eine Sünde, die Slätter für Klavier zu setzen. Diese Sünde werde ich aber früher oder später begehen. Die Versuchung ist zu groß. Herzlichen Dank für Deine Arbeit, durch die Du mir eine große Freude bereitet hast — die Zukunft wird zeigen, daß Du dabei noch mehr geleistet hast*.

Wegen Konzertreisen ins Ausland konnte Grieg erst ein Dreivierteljahr später die Arbeit anfangen. Er sah sie als eine sehr anregende Herausforderung und war glücklich, weil es ihm gelang — unter Aufgebot seiner ganzen klanglichen Phantasie — das einzigartige Material auf einen reich variierten Klaviersatz zu übertragen. Es war ihm auch klar, daß die Musik wissenschaftlich interessant war, und als das Opus 72 1903 von Peters herausgegeben werden sollte, bestand er darauf, daß gleichzeitig, des Vergleiches wegen, die Aufzeichnungen Halvorsens gedruckt werden sollten. In einem Vorwort schilderte er außerdem die prinzipiellen Seiten seiner Bearbeitungen. Es heißt u.A.: *Meine Aufgabe bei der Übertragung für das Pianoforte war ein Versuch, durch eine, ich möchte sagen stilisierte Harmonik diese Volkstöne auf ein künstlerisches Niveau zu erheben. Es liegt in der Natur der Sache, daß das Klavier auf viele der kleinen Verzierungen, welche im Charakter der Bauernfiedel, sowie in der eigentümlichen Bogenführung zu suchen sind, verzichten mußte. Dafür hat aber das Klavier den großen Vorteil, durch dy-*



*namische und rhythmische Mannigfaltigkeiten, sowie durch neue Harmonisierung der Wiederholungen, eine zu große Einformigkeit vermeiden zu können. Ich habe mich bestrebt klare, übersichtliche Linien aufzuziehen, überhaupt eine feste Form zu schaffen.*

Zunächst wagte es der Verlag lediglich, eine kleine Auflage zu drucken, aber da das Werk großes Interesse erregte, mußte es im folgenden Jahr wieder gedruckt werden. Dabei wurden viele Verbesserungen berücksichtigt, die Grieg in der Zwischenzeit unternommen hatte.

Wenige norwegische Pianisten trauten sich zu Griegs Lebzeiten, das Werk zu spielen. Er freute sich aber sehr darüber, daß der junge australische Pianist Percy Grainger sofort dessen Größe erfaßte. Er spielte es ganz im Geiste Griegs und brachte es in der ganzen Welt heraus. In Paris rief es unter den progressiven Musikern besondere Begeisterung hervor als ein Werk des "nouveau Grieg". Einer derjenigen, die sich damals dafür interessierten, war Bela Bartok.

In der Sammlung findet man vier Haupttypen der Slättermusik, durch Taktart und Rhythmik charakterisiert: *Bruremarsj* (4/4), *Springdans* (3/4), *Halling* (2/4) und *Gangar* (6/8).

Wie häufig in seinen Volksmusikbearbeitungen, erlaubt sich Grieg auch hier kleine Freiheiten außerhalb der Originalaufzeichnungen. Wegen der Abwechslung versetzt er beispielsweise die Melodien oktavenweise nach oben oder unten. Manchmal fügt er Vorspiele, Zwischenspiele und Nachspiele hinzu. Hier und da baut er die Slätter durch Weiterentwicklungen einzelner Motive aus. In den beiden Hallingern *Haugelåt* (Nr. 4) und *Røtnams-Knut* (Nr. 7) werden mit großer Wirkung langsame Kontrasteile in Moll eingesetzt, wo Material aus den Originalmelodien in verlängerten Notenwerten, mit chromatisch geprägten Akkorden, auftreten.

Die Monotonie wird dadurch vermieden, daß jedes einzelne Stück feinfühlig nuānciert ist, und daß jede Bearbeitung satzmäßig und harmonisch individuell behandelt wird. Durch einfallsreiches Ausnutzen der pianistischen Mittel und seines Einfühlungsvermögens als Klangkünstler schafft es Grieg, die eigentümliche Klangwelt der Hardinggeige auf sein eigenes Instrument zu übertragen. Er imitiert die mitklingenden Untertönen, die das Obertonreichtum des Instrumentes verstärken, durch die ausgedehnte Verwendung des Orgelpunktes, der liegenden Töne und nicht zuletzt des Klavierpedals. Besonders schöne Färbungen erreicht er in einem der Höhepunkte der Sammlung, *Bruremarsj etter Myllarguten* (Nr. 8). Es wird erzählt, daß diese Weise entstand, als die Allerliebste des Myllarguten ihn verließ, um einen anderen zu heiraten. Es handelt sich hier nicht um einen lustigen Hochzeitmarsch, sondern um einen wehmütigen Trauermarsch.

Während sich Grieg in diesem Stück dem verfeinerten Klangstil des Impressionismus nähert, wird eine andere Stilrichtung unseres Jahrhunderts, der Barbarismus, in mehreren der übrigen Slätter vorausgegriffen. Hier wird das Klavier fast schlagzeugartig ausgenutzt: die aufreizenden Rhythmen werden förmlich „geschlagen“. Die harmonischen Mittel sind hart und kräftig. Anlässlich des häufig linearen Charakters der Slättermusik hat Grieg bewußt einen Stil benützt, wo Klangblöcke mit individuell geführten Gegenstimmen in scharfen Dissonanzen wie kleinen Sekunden, großen Septimen und Tritonen zusammenstoßen. Verschiedenartige Tonleitern verursachen Querstände, und manchmal scheint es, als ob zwei verschiedene Tonarten gleichzeitig verwendet werden.

In dieser vielseitigen Kühnheit überschreiten die Slatter weitaus die harmonischen Konventionen der Zeit, wodurch sie das am stärksten in die Zukunft weisende Werk Griegs werden.

Im Jahre 1901 beendete Grieg seine Lyrischen Stücke mit dem Opus 71, dem zehnten Heft dieser wertvollen Klaviermusikserie. Der Verlag Peters wünschte allerdings, weitere Klavierstücke zu erhalten, was Grieg dann 1905 versprach. In jenem Sommer vollendete er ein neues Heft, das im Herbst unter dem Titel *Stimmungen*, Op. 73, erschien. In zwei humorvollen Briefen schilderte er die Arbeit. An den Verlag schrieb er am 28. August: *Ich weiß es wohl: Ich bin ein ganz unzuverlässiger Mensch, welcher mehr verspricht, als er halten kann. Eine Entschuldigung gibt es gar nicht, wenn man so dumm ist... Wenn der Pegasus nicht laufen will, ist er noch ärger, wie ein römischer Asino: Je mehr man ihn schlägt und haut, je hartnäckiger rührt er sich nicht vom Fleck. Und da ich von Tierschutzverein Mitglied bin, war ich verpflichtet, das arme Tier einigermaßen zu schonen. Nun, der Asino ist am Ziel, und hat in seinem Koffer ein Heft Klavierstücke, welche Stimmungen getauft wurden. Es sind auch andere Taufnamen möglich, z.B. „Skizzen“, „Charakterstücke“ usw. Die erste Bezeichnung scheint mir doch die Beste.*

An einen dänischen Freund schreibt er am folgenden Tage, daß er nicht imstande sei, *Kräfte zu holen — ich fühle mich mindestens 100 Jahre alt! Trotzdem habe ich so lange am Zaume des Asino gezerrt und gezogen, daß er in Bewegung kommen muß.* Ferner erzählt er, daß die Berge gezittert haben — *eine Maus wurde geboren! Dabei ist meine Maus so klein, daß man sie nur mit Hilfe einer Brille sehen kann. Sie ist lediglich ein Heft Klavierstücke für den Rachen des Mammon. Dies soll nur ein Köder für Peters sein, damit er ohne Protest zwei Orchesterpartituren druckt. An dieser „Maus“ habe ich allerdings zum erstenmal erfahren, daß ich alt geworden bin. Da sind einige norwegische Stücke, ein paar Jahre alt, die ich gern mag, ansonst ist aber mein Herzensblut nicht geronnen.*

Das eigene Urteil Griegs ist zweifelsohne zutreffend, selbst wenn der Ausdruck „Maus“ für das Heft zu stark ist. Wenn es auch nicht das Niveau der meisten früheren Klavierwerke erreicht, enthält es einige charakteristische und prägnante Stücke, die sein Schwanengesang als Klavierkomponist geworden sind.

Am besten gelungen sind die beiden norwegisch geprägten Kompositionen, die er selbst hervorhebt, Nr. 4, *Volkston*, und Nr. 7, *Gebirgsweise*. Ersterer ist eine Bockhornmelodie aus dem Valdres, mit der Aufzeichnung M. Lindemans aus dem Jahre 1848 (Stutar-Laat) als Grundlage. Grieg hat hier einige melodische und rhythmische Änderungen vorgenommen, wobei er dem Volkston ein erlesenes harmonisches Gewand gegeben hat, mit seinen besten Werken durchaus vergleichbar. In der stark modal geprägten Gebirgsweise stilisiert er, wie schon so oft, die Volksmusik auf seine persönliche Art und schafft mit einfachen Mitteln ein Naturgemälde bedeutender Ausdruckskraft. Am wenigsten persönlich sind Nr. 2, *Scherzo-Improptu*, Nr. 5, *Studie*, sowie Nr. 6, *Ständchen der Studenten*, wohlklingende Pastischen, die allerdings rein routinemäßig geschrieben zu sein scheinen.

Das Profil des Komponisten tritt in Nr. 1, *Resignation*, und Nr. 3, *Nächtlicher Ritt*, deutlicher hervor. Letzteres Stück besitzt melodisch und harmonisch ein griechisches Gepräge, wirkt aber trotz des Titels relativ still.

Resignation wurde ursprünglich in das Erinnerungsalbum des niederländischen Komponisten Julius Röntgen unter dem Titel „Sehnsucht nach Julius“ geschrieben. Mit diesem anspruchslosen, aber gefühlvollen Charakterstück sendet Grieg einen schönen Gruß an seinen besten ausländischen Freund.

1908 gab Griegs Freund, der niederländische Komponist Julius Röntgen, drei Klavierstücke heraus. Sie waren nach Griegs Tod gefunden worden; der Komponist hatte sie nicht zum Herausgeben würdig gefunden. Das Manuskript der ersten zwei Stücke ist am 14. August 1898 datiert, das letzte wurde vermutlich um dieselbe Zeit geschrieben.

*Sturmwolken* besteht aus einem etüdemäßigen Perpetuum mobile, dessen Figurationen die Flucht der zerrissenen Wolken darstellen sollen. Griegscher ist die Grundidee vom *Gnomenzug* in ihren Halling-Rhythmen, deren Durchführung aber statisch wirkt. Der Schluß des Stückes ist aber überraschend kühn: ein Abschnitt impressionistischen Gepräges mit 21 parallelen, herabgleitenden Dreiklängen im Rahmen von e-Dorisch. *Im wirbelnden Tanz* bietet volksmusikalische Stilmittel, eher im Leerlauf, dazu mit einer wenig integrierten Chromatik.

Der musikalische Inhalt der drei Kompositionen mag uneinheitlich, teils substanzlos erscheinen. Trotzdem sind die technisch herausfordernden Stücke effektvolle Beispiele spätromantischer Klaviermusik.

---

Les SLÅTTER (Danses paysannes norvégiennes) op.72 de Grieg sont une des œuvres pour piano les plus fascinantes de la musique nordique. Ces 17 arrangements de danses au violon de Hardanger montrent qu'en dépit d'une période de santé chancelante, Grieg était encore en pleine capacité harmonique et pouvait se renouveler.

L'origine de l'œuvre est intéressante. Au printemps de 1888, Grieg reçut une lettre de Knut Johannesen Dahle (1834-1921), le fameux violoniste de Tinn au Telemark. Il écrivit qu'il avait appris, dans sa jeunesse, des danses paysannes du grand génie de la musique de campagne norvégienne Torgeir Augundson, appelé « le Garçon du moulin ». Il a fait plusieurs fois 60 kilomètres en skis pour apprendre « tous les doigts sans exception ». Il était alors grand temps que les vieilles mélodies soient écrites, déclara-t-il, et demandait si Grieg pouvait se charger du travail.

Grieg accepta et se trouvait avec son ami Frants Beyer sur le chemin de Tinn lorsque « des circonstances imprévues nous forcèrent à abandonner le voyage », selon ce que Grieg relata ultérieurement.

Deux ans plus tard, il reçut trois nouvelles lettres de Dahle mentionnant qu'il viendrait avec plaisir à Kristiania mais « comme c'est mon habitude, je manque un peu d'argent ». Cette démarche tourna elle aussi en queue de poisson. Mais Dahle n'abandonna pas la partie. Après un séjour entretemps de quatre ans en Amérique, il écrivit encore à Grieg en 1901 disant « ... lorsque je ne serai plus là, les danses ne le seront pas non plus, ce qu'ils jouent maintenant est complètement différent ».

Le souhait de Dahle fut finalement exaucé. Grieg demanda à Johan Halvorsen s'il voulait mettre les danses par écrit. Comme ce dernier était plus que consentant, Grieg envoya de l'argent à Dahle pour qu'il puisse se rendre dans la capitale en novembre et, en une couple de semaines, Halvorsen avait mis les danses sur papier. Le 3 décembre, il envoya ses notes à Grieg à Troldhaugen qui répliqua enchanté: « Il est incompréhensible qu'aucun de nous ne se soit occupé de musicologie nationale alors que nous avons de telles richesses de musique folklorique pour ceux qui ont des oreilles pour entendre, un cœur pour ressentir et les sens pour noter. Pour le moment, ça me semble un péché d'arranger les danses pour piano. Mais c'est un péché que je vais commettre tôt ou tard. La tentation est trop forte. Je vous remercie chaleureusement pour votre travail à travers lequel vous m'avez fait un grand plaisir et l'avenir montrera que vous avez fait encore plus. »

A cause de tournées de concerts à l'étranger, Grieg dut attendre presque un an avant de pouvoir commencer son travail. Il considérait le défi comme extrêmement stimulant et se réjouissait de sentir qu'il était capable de transformer l'unique matériel en une œuvre pour piano richement variée en faisant appel à son entière ingéniosité harmonique. Il était aussi pleinement conscient que la musique était d'intérêt pour les érudits et, lorsque l'opus 72 fut publié par Peters en 1903, Grieg insista que les notes d'Halvorsen soient imprimées en même temps à titre de comparaison. Dans une préface, il donna un compte rendu des principes suivis dans ses arrangements: « En arrangeant la musique pour piano, mon but était d'élever les œuvres du peuple à un niveau artistique en leur donnant ce que je pourrais appeler un style d'entente musicale ou en les soumettant à un système d'harmonie. Plusieurs des petits ornements, caractéristique du violon des paysans et de leurs coups d'archet particuliers, ne peuvent natu-

rellement pas être reproduits au piano et ont dû pour cela être omis. D'un autre côté, grâce à ses nombreuses qualités dynamiques et rythmiques, le piano présente le grand avantage de nous permettre d'éviter une uniformité monotone en variant l'harmonie de parties ou de passages répétés. Je me suis efforcé d'être clair dans les lignes exposées, surtout pour obtenir une forme définie. »

La compagnie ne consentit d'abord qu'à risquer une édition limitée mais, comme l'œuvre souleva un grand intérêt, elle dut être réimprimée l'année suivante. Grieg incorpora alors un grand nombre d'améliorations qu'il avait faites entretemps.

Peu de pianistes norvégiens osèrent s'attaquer à l'œuvre du vivant de Grieg qui fut pourtant très heureux du fait que le jeune pianiste australien Percy Grainger en eût immédiatement compris la grandeur. A Paris, l'opus 72 souleva un grand enthousiasme parmi les musiciens progressistes en tant qu'une œuvre « du nouveau Grieg ». Bela Bartók est l'un de ceux qui s'intéressèrent à l'œuvre en ce temps-là.

Ce recueil présente quatre grands types de musique de danse, chacun avec son indication de mesure et son rythme caractéristiques: danse nuptiale (4/4), springdans (3/4), halling (2/4) et gangar (6/8).

Ici comme ailleurs dans son traitement de la musique de folklore, Grieg se permet des petites libertés avec les notations originales. Pour varier un peu, par exemple, il place les mélodies dans des octaves supérieures ou inférieures et, à l'occasion, il ajoute une introduction, un interlude et un postlude. Parfois il élargit les danses par l'élaboration de motifs simples. Dans les deux hallings, Haugelåt (no 4) et Røtnams-Knut (no 7), un effet raffiné est obtenu par l'ajout de sections lentes contrastantes dans la tonalité mineure où le matériel provenant des airs de danses apparaît en augmentation sur des accords basés sur du chromatisme.

La monotonie est généralement évitée grâce à des nuances subtiles dans chaque pièce individuelle et en donnant à chaque arrangement une empreinte spéciale relativement à la facture et à l'harmonie. Par son emploi imaginaire des possibilités du piano et sa sensibilité artistique à la couleur tonale, Grieg réussit à transférer la sonorité distinctive du violon de Hardanger à son propre instrument. Il recrée l'effet des cordes sympathiques additionnelles augmentant la subtilité harmonique de l'instrument par un emploi fréquent de pédales et de notes soutenues et, surtout, par une exploitation perspicace de la pédale du piano. Il obtient des nuances particulièrement belles dans un des clous de la collection, Marche nuptiale d'après le garçon du moulin (no 8). Selon la tradition, cet air fut composé lorsque la bien-aimée du jeune meunier l'abandonna pour épouser un autre homme. En fait, il n'est pas question ici de joyeuse marche nuptiale mais plutôt d'une marche funèbre plaintive.

Alors que Grieg, dans cette pièce, s'approche de l'idiome raffiné de l'impressionnisme, une autre tendance du 20e siècle, le barbarisme, est anticipé dans plusieurs autres danses. Le piano est ici parfois employé presque comme instrument de percussion: les rythmes insistants sont indéniablement « martelés ». Les effets harmoniques sont durs et grossiers. En maintenant le caractère fréquemment linéaire de la musique de danse, Grieg a exploité consciemment un style où des blocs sonores se heurtent à des contre-mélodies individuelles dans des dissonances aussi prononcées que des secon-

des mineures, des septièmes majeures et des tritons. Des gammes différentes occasionnent d'étranges confrontations et il peut sembler que deux tonalités différentes sont employées simultanément.

Dans leur hardiesse et leur variation, les Danses paysannes transcendent de beaucoup les conventions harmoniques de leur temps, étant ainsi l'œuvre de Grieg qui pointe le plus loin dans l'avenir.

En 1901, Grieg compléta ses Pièces lyriques avec l'opus 71, le dixième recueil de cette précieuse série de musique pour piano. L'édition Peters, cependant, voulait de nouvelles pièces pour piano de sa main et Grieg acquiesça en 1905. Cet été-là, il acheva un nouveau recueil, l'opus 73, qui sortit l'automne suivant sous le titre de *Stemninger* (Atmosphères). Il donna un compte rendu de cette œuvre dans deux lettres humoristiques. Il écrit à ses éditeurs le 28 août: « J'en suis bien conscient: je suis une personne en qui on ne peut pas avoir confiance, quelqu'un qui promet plus qu'il ne peut tenir. Il n'y a pas d'excuse pour qui est aussi stupide... Quand Pégase ne veut pas courir, il est plus entêté que l'âne du proverbe; plus on le frappe, plus il refuse de bouger. Et comme je suis un membre de la Société protectrice des animaux, je suis obligé d'épargner un peu le pauvre bête. L'âne cependant a maintenant atteint son but et a dans son panier un choix de pièces pour piano appelées Atmosphères. D'autres noms comme « Ebauches », « Pièces de caractère » etc. sont aussi possibles. Mais je crois que le premier nom est le meilleur. »

Il écrit le lendemain à un ami danois « qu'il n'est pas capable de trouver la force de sentiments à l'âge de 100 ans, certainement pas! Néanmoins, j'ai assez tiré et poussé sur Pégase qu'il doit commencer à bouger. » Il écrit aussi que « les montagnes ont tremblé et donné naissance à une souris! Et ma souris est si petite qu'on a besoin de lunettes pour la voir. Ce n'est qu'un dossier de pièces pour piano à jeter dans les mâchoires de Mammon. Ce sera un appât pour que Peters publie deux partitions orchestrales sans protestation. Mais avec cette souris, j'ai compris pour la première fois que j'ai vieilli. C'est vrai qu'il y a une couple de vieilles pièces norvégiennes dont je suis satisfait, mais autrement ma source n'a pas coulé du tout... »

Il est difficile de ne pas être du même avis que Grieg quant à sa propre estimation même si l'expression « souris » est exagérée pour décrire un recueil qui, même s'il n'atteint pas les hauteurs de ses pièces antérieures pour piano, contient certainement certains morceaux caractéristiques et importants qui devinrent son chant du cygne comme compositeur pour piano.

Il réussit particulièrement bien dans les deux pièces d'inspiration nationale qu'il a choisies lui-même, le no 4, « Air folklorique » et le no 7, « Air de montagne ». La première est une mélodie de cor de chamois de Valdres basée sur une notation de L.M.Lindeman datant de 1848. Grieg a fait quelques changements dans le rythme et a donné à la mélodie folklorique une robe harmonique somptueuse comparable à ses meilleures réussites. Dans l'Air de montagne fortement modal, comme si souvent auparavant, il stylise la musique folklorique de sa propre façon et crée, avec de simples moyens, une impression de nature d'une force impressionnante. Les moins personnels sont les nos 2, Scherzo-Impromptu, 5, Hommage à Chopin, et 6, Sérénade des étudiants, des pastiches mélodieux qui semblent pourtant avoir été écrits par routine.

Le profile du compositeur est néanmoins plus clair dans le no 1, Résignation, et le no 3, Chevauchée nocturne. Ce dernier porte la marque de Grieg dans la mélodie comme dans l'harmonie mais, en dépit du titre, il semble manquer un peu de mouvement.

Résignation est une autre pièce originalement inscrite dans l'album du compositeur hollandais Julius Röntgen sous le titre « Sehnsucht nach Julius ». Avec cette pièce sans prétention mais entièrement typique, Grieg envoie de belles salutations à son meilleur ami étranger.

En 1908, Röntgen publia Trois pièces pour piano. Elles furent trouvées après la mort de Grieg mais le compositeur ne les avait pas jugées dignes d'être imprimées. Le manuscrit des deux premières pièces est daté du 14 août 1898 et la dernière pièce fut probablement écrite en même temps.

Nuages de tempête consiste en virevoltes dans un perpetuum mobile ressemblant à une étude ayant clairement pour but de dépeindre des nuages échevelés en fuite. Le début de Procession de gnomes est plus typiquement de la main de Grieg avec ses rythmes de halling mais la continuité semble statique. La pièce est cependant dotée d'une fin surprenante: un passage impressionniste avec 21 accords parfaits descendants parallèles en mi mineur (dorien). Dans Dans le tourbillon de la danse, Grieg ne montre qu'un tour au ralenti avec des méthodes apparentées à la musique de folklore et un chromatisme qui n'est pas intégré avec conviction.

Le contenu musical de ces trois compositions peut être considéré comme inégal et, jusqu'à un certain point, léger. Mais d'un autre côté, techniquement exigeantes comme elles le sont, les pièces demeurent des exemples assez impressionnants de musique pour piano du romantisme tardif.

---



**Eva Knardahl**

Recording data: 1979, 80 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: KaPe 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](http://www.bis.se)



