



CD-173/174 STEREO

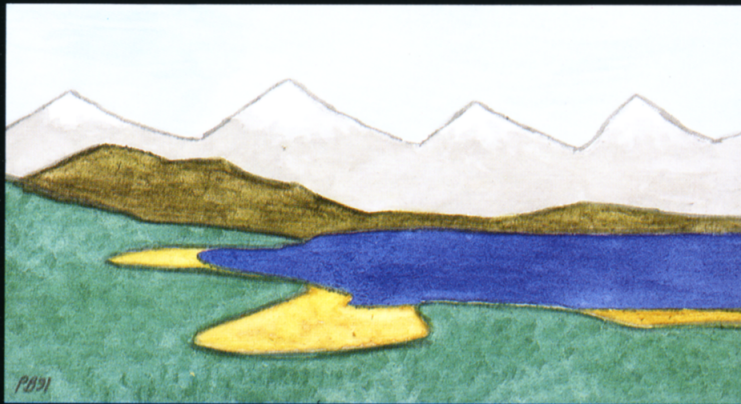
PIANO MUSIC FROM NORWAY

Fartein Valen

Piano Music — Complete Edition

Harald Sæverud

Siljudance; Easy Pieces; Tunes & Dances from 'Siljustøl'



Robert Riefling

Jan Henrik Kayser

A BIS original dynamics recording

VALEN, Fartein (1887-1952)

BIS-CD-173

Total playing time: 74'53

[1] Legende, Op.1 (*Oluf By's Musikforlag*) **8'27****Piano Sonata No.1, Op.2** (*Norsk Musikforlag*) **27'40****[2] I. Allegro non troppo, ma con passione** **9'25****[3] II. Adagio (doch nicht schleppend)** **8'02****[4] III. Allegro assai** **10'00****Four Piano Pieces, Op.22** (*Lyche*) **10'55****[5] I. Nachtstück. Moderato** **4'09****[6] II. Valse noble. Tempo di valse** **1'39****[7] III. Lied ohne Worte. Andante** **2'20****[8] IV. Gigue. Allegro molto** **2'35****[9] Variations, Op.23** (*Lyche*) **7'47****[10] Gavotte and Musette, Op.24** (*Lyche*) **5'53****[11] Prelude and Fugue, Op.28** (*Lyche*) **6'56**

11/1. Prelude 2'14 — 11/2. Fugue 4'40

Two Preludes, Op.29 (*Lyche*)

6'35

[12] No. 1

4'41

[13] No.2

1'47

BIS-CD-174

Total playing time: 74'10

[1] **Intermezzo, Op.36** (*Lyche*)

3'28

Piano Sonata No.2, Op.38 (*Lyche*)

21'06

[2] I. *Allegro maestoso*

8'10

[3] II. *Andante*

6'19

[4] III. Toccata. *Allegro molto*

6'28

Robert Riefeling, piano

SÆVERUD, Harald (1897-1992)

[5] **Siljusråten (Siljurdance), Op.17** (*Norsk Musikforlag*)

8'26

Lette stykker for klaver, Op.14 (*Musikk-Huset, Oslo*)
(Easy Pieces for Piano)

16'46

[6] I. Småsvein-ganger (Happy Chap's Frisky Steps)

1'54

[7] II. Syljetone (Peasant Heirloom Brooch)

2'15

[8] III. Silkesokk-slåten (Silk-Sock Dance)

1'45

9	IV. Gjætle-vise (Shepherd Song)	1'32
10	V. Li-tone (Hillside Melody)	2'04
11	VI. Vindharpe-slåtten (Eolian Harptunes)	2'47
12	VII. Rondo amoroso	4'10

Slåtter og stev fra "Siljustøl", 1. suite, Op.21 **12'42**
Tunes and Dances from 'Siljustøl', Suite No.1
(Musikk-Huset, Oslo)

13	I. Kristi-Blodsdråper (Fuchsia)	1'36
14	II. Dvergmål-slått (Echo Dance)	1'24
15	III. Bå'nlåt (Nursery Song)	1'39
16	IV. Kvelling-sull og lokk (Even-ditties and Cattle-calls)	2'56
17	V. "Siljustøl"-marsj ('Siljustøl' March)	4'53

Slåtter og stev fra "Siljustøl", 2. suite, Op.22 **10'13**
Tunes and Dances from 'Siljustøl', Suite No.2
(Musikk-Huset, Oslo)

18	I. Revebjølle (Digitalis Purpurea)	1'43
19	II. Kvernslått (Mill-Wheel Tune)	1'43
20	III. Den siste bå'nlåt (Her Last Cradle Song)	2'02
21	IV. På kingellevstrenger (On the Strings of a Spiderweb)	0'58
22	V. Kjempevise-slåtten (Ballad of Revolt)	3'32

Jan Henrik Kayser, piano

Fartein Valen: The Complete Piano Music

Fartein Valen (1887-1952) holds a special position among Norwegian composers. The modest and introverted son of a missionary, he has, both directly and indirectly, influenced an entire generation of Norwegian composers with his innovative music, his personality and attitudes, his wide range of knowledge and his deep musical insight. Although Valen's music received a cool reception from some critics in the 1920s and '30s, it has provided a natural entry into newer music for many younger musicians and for a growing public.

Valen's piano music can be divided into two periods which reflect the general development of his style. The first period includes two works from his student years (1907-12); the second, seven opus numbers representative of his later, mature style (1934-41). *Legende* and *Piano Sonata No. 1* have been published by Norsk Musikkforlag, and the other pieces by Harald Lyche & Co. (Edition Lyche).

Valen wrote the *Legende*, Op.1, in 1907, while he was simultaneously studying composition with Catharinus Elling, completing his degree requirements as an organist and studying language and literature at the University of Oslo. The title, 'Legende' suggests epic-lyrical sagas of heroes and other intensely religious figures. The work is thus a character piece emerging from late Romanticism. It is composed in a three-part ABA form in which the introverted A section and the contrasting, turbulent B section are built upon the same motivistic material. Valen has used tonal harmony here, dominated by complicated chords and chromatic alterations, as well as short sequences reminiscent of Wagner.

The *Piano Sonata No. 1*, Op.2, was written in Berlin (1910-12) where Valen had been accepted as a student at the Academy of Music by the composer Max Bruch. When the latter became ill, Karl Wolf assumed the rôle of Valen's teacher. Valen's letters from this period express how profoundly he was moved by hearing concerts of music by Bruckner, Brahms and Reger. The influence of these composers is evident in this sonata, the texture of which is extremely dense and massive, with many motives and lines. At times the work seems almost to have been written for orchestra.

Valen spent the following years developing his own unique method of composing. The *Violin Sonata*, the deeply expressive *Ave Maria* and, in particular, the *Piano Trio*,

Op.5 (finally completed in 1924) reflect different stages in his development. He took the final step in the many songs he composed up to 1929. With his first symphonic poem, *Pastorale*, two string quartets and a number of motets, he began upon a series of single-movement orchestral works — most of which were begun in Mallorca in 1932-33. The best-known of these is *Kirkegården ved Havet* (The Churchyard by the Sea), Op.20. His characteristic style is now natural and refined.

Valen never attempted to hide his debt to earlier composers. He felt that Bach, through his mastery of counterpoint, had expressed a passion in his music for which Valen himself had to struggle, but with more contemporary means. Valen's own original, bold polyphonic technique, and his sensitivity to tone and colour, balance and form, create a rich atmosphere which may swing from the most tender expression to black humour and harsh outbursts.

The *Four Piano Pieces*, Op.22 (1934-35) also reflect Valen's dependence on earlier periods in music history, both recent Romanticism and the more remote Baroque. The pieces were originally conceived as a suite, but because of four different dedications, and in order to retain the possibility of performing these pieces separately, the title 'suite' was not used. We know that, already in 1926, Valen had begun to experiment with twelve-tone technique in addition to his fugue exercises. He was familiar with Schoenberg's music from the twenties. Although there are certain connections between the two men's piano works, particularly in terms of structure, they remain, however, quite different.

Nachtstück (Nocturne), with its characteristic seconds and ninths, was inspired by Valen's memories of evenings at his boyhood home, Valevåg, a small community north of Haugesund on the west coast of Norway. A true Romantic, Valen was preoccupied with mysticism and, therefore, received much of his inspiration from nature's diversity and unity.

Valse noble is an example of the extent of Valen's stylization. It is a contrapuntal waltz which, despite abstraction and veiling, is recognizable as a dance. The idea for the waltz came to Valen when he received, as a practical joke or by mistake, the sum of five Crowns for a waltz entitled *Stina, dance with me*, which, of course, he had never written.

Lied ohne Worte (Song Without Words) was inspired by a visit to the Pantheon in Rome, where Valen was fascinated by a ray of sunlight which came in through the opening at the top of the dome and seemed to be moving jerkily. This erratic movement is clearly depicted in the bass. The piece is very melodious and has three voices of different lengths throughout, each of which has its own clearly individual profile (Example I a, b, c).

Gigue is clearly composed according to the baroque model with regard to metre, long polyphonic lines and form. Its syncopation and constantly repeated small motifs propel the piece forward.

The *Variations*, Op.23 (1935-36) are dedicated to Borghild and Robert Riefling. Both musically and technically, this is one of Valen's most demanding works. While the *Four Piano Pieces* are relatively quiet and introverted pieces with little dynamic variation, the *Variations* are characterized by vehemence and a growing rhythmic force and intensity which reaches a climax just before the sublime coda. The twelve figural variations are based on a twelve-tone theme and its retrograde form (Example II). Although Valen makes frequent use of all (or nearly all) of the twelve chromatic notes in his lengthy themes, the above-mentioned is the only example in his work of a purely twelve-tone theme.

The *Gavotte and Musette*, Op.24 (1936) are stylized dances similar to *Valse noble* and *Gigue* from *Four Piano Pieces*. They are performed in the baroque manner: Gavotte — Musette — Gavotte. The gavotte has a tight melodic structure and a marked rhythm, in contrast to the musette's freer form in which tone has a more important function. The musette does, however, have the characteristic pedal point in the bass.

The *Prelude and Fugue*, Op.28 (1937) is, in a sense, Valen's direct commentary on the music of J.S. Bach. He studied *Das wohltemperierte Klavier* intensely and practised writing a fugue on a Bach theme almost daily. Professor Olav Gurvin quotes Valen in his biography, *Fartein Valen — A Pioneer in Contemporary Norwegian Music*: 'I began, in a way, to grasp what lies behind the music of Bach — the wisest of all the composers who have ever lived'. Valen's own teaching provides indirect evidence of this: his composition students started with Bach's 371 chorale harmonizations and *Das wohltemperierte Klavier*.

This work was also inspired by an experience of nature — a boat trip in the sun on a shining sea. The prelude and fugue are built upon the same notes, but the totally different characters of the two themes are not only due to changes in rhythm and phrasing (Example III a, b). The demanding fugue's complexity is due to the strict treatment of the theme and its inversion and to the two countersubjects.

The **Two Preludes**, Op.29 (1937) have certain features in common with the prelude from the *Prelude and Fugue*, Op.28. The Op.29 pieces were inspired by pictures which hung in Valen's boyhood home, the first of which was a picture of Jesus and the apostle Peter walking on the sea. The music's link to the biblical narrative can be seen in the wide range of dynamics in the piece. It begins very softly but grows into a storm with much harsher sounds than we normally associate with Valen's music. For once, Valen is very meticulous in his pedal markings, the unusual use of which intensifies the turbulence of the music.

Prelude No. 2 was also inspired by a biblical story, the parable of the sower, and J. F. Millet's painting bearing the same title. 'I used the actual sowing movement from the painting *The Sower* as a point of departure for my first motif. Beyond that there is no connection between my work and the painting or the biblical story'. (Fartein Valen in Gurvin's biography).

The 1930s was a productive and creative period for Valen. His works were performed more frequently and in 1935 the State granted him a guaranteed annual income (for artists), which was considered both by himself and his friends to be a true mark of recognition. He was now financially independent and could leave Oslo and settle at his generations-old family home in Valevåg. As well as these piano works, this productive period included his *Symphony No.1*, a couple of organ pieces, a symphonic song and the symphonic poem *Ode to Solitude* (1939).

The **Intermezzo**, Op.36 (winter 1939-40) is based upon an ominous experience which forboded the coming of war. One dark and cloudy day, Valen heard the threatening booming of cannons from Norwegian destroyers on artillery manoeuvres off Valevåg. In a bush in his garden he saw, for the first and the only time, a pure white bird. Suddenly, as if by a miracle, a rainbow emerged from the sea and stretched up to the mountainside, and the white bird stood, as if framed, under its

centre. Valen took this as a prophetic vision which foretold the coming of peace after the conflict.

The *Symphony No. 1* and the *Violin Concerto*, composed respectively before and after the *Intermezzo*, inaugurate Valen's last period, during which he worked with larger-scale forms. His lyrical, single-movement orchestral works, songs and piano pieces gave way to broadly-constructed symphonies, concertos and sonatas, but with no loss of poetry.

The dramatical and lyrical *Piano Sonata No. 2*, Op. 38 (1940) is one of the most massive piano works composed in 20th century Norway. It is interesting to note here, in the first and last movements, how Valen manages to adapt his own personal atonal polyphony to sonata form without seeming forced or contrived.

Valen's inspiration for this sonata came from a poem written by the English Catholic poet Francis Thompson, *The Hound of Heaven*, which 'describes a soul's desperate search for peace. The "Hound of Heaven", a symbol for God's call, provides no peace, comfort nor rest for either people or nature. Finally the restless soul gives up its search with the realization that it is nothing in itself... and at last it finds peace in God's love' (Gurvin). This is thus an expression of Valen's deep religious feelings; but here again there is no question of this being programme music. The poem simply functioned as a source of inspiration for Valen's imagination.

The first movement is inspired by the hunt described in the poem, the second (*Andante*) by the soul's search for peace. The middle of this second movement (*più lento*) expresses deep contemplation. The last movement (*Toccata*) returns to the hunt, but also reflects impressions of nature from Valevåg such as, for example, the cold gusts of wind from the mountainside.

After the war, Valen's music also became more widely known abroad, due in large part to performances at the ISCM festivals in Copenhagen (1947) and Amsterdam (1948). In 1949, the Polish-American pianist Alexandr Helmann, together with a number of Norwegian musicians, took the initiative for the founding of the Fartein Valen Society in Oslo; a British division was founded later. Through the years, The Valen Society has worked to promote understanding of his music, and to make it more widely available to the public through the publication of scores and records. It is

hoped that, in the future, public interest will not only be directed towards Valen the man and the myths surrounding him, but also towards the music itself and its expressiveness and musical qualities.

Arvid Vollsnes

Robert Riefling was born in Oslo in 1911 and made his début with the Oslo Philharmonic Orchestra when he was only 12 years old, after having studied with Nils Larsen. He gave his first solo recital in Oslo in 1925. In later years he studied in Germany with Karl Leimer, Wilhelm Kempff and Edwin Fischer. Robert Riefling gave recitals in most of Europe and toured the United States four times. He was soloist with a number of orchestras under such famous conductors as Bruno Walter, Sir John Barbirolli, Sir Thomas Beecham, Antal Doráti, Albert Wolff, Fritz Busch. He was not only very much in demand as a soloist, but he was also highly renowned as a pedagogue. With his brother Reimar he was head of the Riefling Piano Institute in Oslo from 1941 until 1952. He taught masterclasses and headed seminars for piano students and teachers all over Scandinavia. In 1967 he was appointed professor at the Academy of Music in Copenhagen, and from 1973 on he was professor at the Norwegian Academy of Music in Oslo. Robert Riefling received many honours. In 1936 he won first prize at the Scandinavian Contest for Musicians in Copenhagen. He was also a prize-winner at the Queen Elisabeth competition for pianists in Brussels in 1938. He was a Knight of the first order both of the Danish Dannebrogorden and the Norwegian St.Olav's order.

Harald Sæverud: Piano Music

We were very fortunate. When the Second World War broke out, we had just moved into our future home, 'Siljustøl', quite a large property south of Bergen, with fields and woods and babbling brooks. Together with my wife, three small boys and a lively flock of goats we had acquired, I felt as if we had come successfully through a shipwreck and landed on a delightful desert island. It was of the utmost importance that we were able to keep goats in the severe years of food shortages which followed, for they provided us with both milk and meat as well as being good company for big and small alike.

With the war itself we came in touch only sporadically, when a grenade or two hit our property. One night a crag close to the goat-house was struck and the flock was absolutely mute the whole of the next day — ‘what the deuce does this mean’, their yellow pupils glared angrily at us.

All the piano pieces on this CD were written during the years 1939-43, but in only one (*Ballad of Revolt*) is the war mentioned. On the other hand the war’s thundering echo resounds in my three ‘war symphonies’ with *Sinfonia dolorosa* as the best-known.

Siljuslåtten, Op.17, is a symphonic dance, wide in scope. Strength and joy sparkle in the big main theme, but a great deal happens to it all the way to the end. It swings from utter wildness to a part with dreamy mysticism where a soft, stealthy tune is steadily pursued by a murderous *fortissimo* note which climbs one step higher each time, as if in the grip of a nightmare. Tender tones also express themselves (a theme from my childhood), but the wild dance always takes over quickly. It grasps to itself new melodies in its rush to the climax where three central tones from the main theme suddenly spring commandingly out of the whole, like, figuratively speaking, an imperial staff!

Rondo amoroso was the first of the seven pieces in Op.14 that I wrote — or rather, so to speak, it was dictated to me! For it was little Sveinung’s timid question: ‘are you sad, father?’ that started it all. He was playing on the floor and I sat at the piano and let my fingers wander at will over the keys. The subsequent melancholy tune which appeared awakened the child’s interest. Was I unhappy because he had torn the newspaper, Sveinung wanted to know. Oh, yes (I suggested) it was, and repeated the tune. He assured me he wouldn’t tear it any more and so I was able to answer with rather brighter tones. ‘But Tormod tears it!’ Oh dear — back to the beginning again! ‘I shall tell Tormod’, he consoled me. Well, things lightened a bit once again. But when we came to the youngest brother Ketil, it looked darker again — we were back at the beginning and so the circuit was closed. This talk, with the piano as the connecting link, thus gave me my most cherished piece! And not this alone. No — the child had, as though with a golden key from a fairy tale, opened the door to a half-forgotten store of melody within me. And in a short time these mutually so dissimilar pieces came to life. Indeed it happened that I wrote three of them in one single day,

one of them being *Ballad of Revolt*. On the steam-boat pier in Lærdalsoeren, on my way home from a rare visit to Oslo, the strong theme struck me in wrathful protest at the sight of the enemy soldiers' barracks that deface the slopes of the mountains along the valley; spontaneously, like an embittered oath, the tones burst forth.

The war that raged, the maddening blackout, and every new day a reminder of life and death intuitively gave us the feeling that the solid foundation on which our house was built was the real answer and it strengthened our faith and courage. The beautiful landscape itself assumed a more personal meaning for us in these years of need, and conjured its own tones in my heart and mind. And my music had to be mostly two-part, just as when a mountain is mirrored in a fjord; for whether the horizon rises or sinks it invariably finds its countermovement in the reflection in an intimate balance.

Finally, let me emphasize that none of my melodies have anything to do with our folk-tunes and dances, but like these, they spring from the very ground itself: Norwegian scenery and atmosphere.

Harald Sæverud

Jan Henrik Kayser was born in Bergen, Norway in 1933. He studied in Oslo with Eline Nygaard, in Brussels with Jenny Solheid, in Vienna with Bruno Seidlhofer and in London with Albert Ferber and Ilona Kabos. He made his début in 1953. In 1961 he won first prize in the Norwegian National Piano Competition — The Princess Astrid Music Prize. Jan Henrik Kayser has appeared as piano soloist with orchestras and has given recitals in Scandinavia, England, Belgium, France, Switzerland, Italy, Spain, Germany and the United States.

Fartein Valen: Klaviermusik (Gesamtausgabe)

Fartein Valen (1887-1952) kommt unter der norwegischen Komponisten unseres Jahrhunderts eine besondere Rolle zu. Dieser bescheidene Sohn eines Missionars, der so zurückgezogen lebte, wurde durch seine neue Musik ein Vorbild und direkt oder indirekt auch Lehrer einer ganzen Generation von norwegischen Komponisten. Nicht nur sein fachliches Können, sondern auch seine Persönlichkeit und Lebensanschauung, sowie seine weitreichenden Kenntnisse und seine tiefe musikalische Einsicht waren hierbei ausschlaggebend. Valens origineller Stil wurde zwar von einigen Kritikern der 20er und 30er Jahre heftig attackiert, viele junge Musiker und ein ständig anwachsendes Publikum aber sehen in seiner Musik einen natürlichen Zugang zur neuen Musik.

Valens Klavierwerke entstanden in zwei Phasen und spiegeln die allgemeine Stilentwicklung des Komponisten wider. Die erste Periode beinhaltet die Werke aus der Studienzeit, die zweite die sieben Opus aus der reifen und späten Produktion von 1934-41. Die *Legende* und die *Klaviersonate Nr.1* sind bei Norsk Musikkforlag erschienen, die übrigen Werke bei Harald Lyche und Co Musikkforlag (Edition Lyche).

Legende, Valens erstes Opus, wurde im Jahre 1907 in Oslo, während seiner Studien bei Catharinus Elling und gleichzeitigem Studium der Philosophie an der Universität, komponiert. Der Titel spielt auf episch-lyrische Heiligenerzählungen an. Es handelt sich um ein Charakterstück im spätromantischen Stil und der üblichen ABA-Form. Motivisch ist der meditative A-Teil mit dem kontrastierenden virtuos-stürmischen B-Teil verbunden. Die Harmonik ist tonal mit ausgeprägter Vierklangdominanz. Die chromatischen Alterationen und kurzen Sequenzen deuten auf Wagner hin.

Die *Klaviersonate Nr. 1*, Op.2 wurde in den Jahren 1910-12 in Berlin komponiert. Der Komponist Max Bruch hatte Valen einen Studienplatz an der dortigen Musikhochschule verschafft, aber wegen Krankheit mußte Bruch später seinem Kollegen Karl Wolf seinen Kompositionsunterricht überlassen. In den Briefen aus dieser Zeit spricht Valen öfter über die Eindrücke, die Bruckners, Brahms' und Regers Musik auf ihn machten. In dieser Sonate ist der Einfluß deutlich spürbar. Der Satzbau ist dicht und massiv, mit vielen Motiven und Linien von fast orchestralem Charakter.

In den folgenden Jahren war Valen mit der Suche nach einer gültigen atonalen Schreibweise voll beschäftigt. Seine *Violinsonate*, das innige Orchesterlied *Ave Maria* und insbesondere sein *Klaviertrio* Op.5 (vollendet 1924) weisen verschiedene Stadien auf diesem Weg auf. Die endgültige Lösung vollzieht sich in den darauf folgenden Liedern (bis 1929). Nach einem symphonischen Gedicht, *Pastorale*, zwei Streichquartetten und mehreren Motetten, erscheint jetzt eine Reihe von einsätzigen Orchesterstücken. Die meisten von diesen wurden in den Jahren 1932-33 auf Mallorca begonnen. Zu den am meisten verbreiteten zählt *Le cimetière marin*, Op.20. Valens charakteristischer Stil ist jetzt voll ausgereift und differenziert.

Niemals hat Valen seine Abhängigkeit von der Musiktradition verleugnet. Er spürte, daß Bach mit seiner polyphonen Meisterschaft in der Musik eine Leidenschaft erreicht hatte, die auch er als Zielsetzung für seine eigene Musik empfand, jedoch mit neueren Mitteln. Seine eigene kühne, dissonierende polyphone Satztechnik und sein tiefes Empfinden für Klang und Farbe, Balance und Form haben eine suggestive Musik geschaffen, die in ihrem Stimmungsgehalt von den zartesten Stimmungen bis hin zum schwärzesten Humor und kühnen Kraftentladungen zu reichen vermag.

Die *Vier Klavierstücke*, Op.22 (komponiert 1934-35) zeigen die Abhängigkeit von älterer Musik, sei es nun der Romantik oder des mehr entfernten Barocks. Ursprünglich waren diese Stücke als eine Suite gedacht, trugen aber verschiedene Dedikationen und sollten auch einzeln aufgeführt werden können. Deswegen wurde die Bezeichnung Suite nicht benutzt. Schon seit 1926 hatte Valen sich außer seinen Fugenübungen auch mit Zwölftonkomposition beschäftigt. Er kannte Schönbergs Musik aus dem Beginn der 20er Jahre, und die Werke der beiden Komponisten weisen durchaus eine gewisse strukturelle Verwandtschaft auf, obwohl sie von ganz verschiedenem Charakter sind.

Nachtstück ist von nächtlichen Stimmungen und Klängen (Sekunde und None) geprägt, so wie Valen sie in seiner Heimat in Valevåg, an der Westküste nördlich von Haugesund, erlebte. Wie viele Romantiker, so wurde auch Valen vom Mystischen angezogen. Naturstimmungen und die Einheit und Mannigfaltigkeit der Natur wurden somit neben der Literatur und der bildenden Kunst eine dauerhafte Quelle für Inspiration.

Valse noble ist ein Beispiel für Valens strenge Stilisierung — ein kontrapunktischer Walzer, der trotz Abstrahierung und Verschleierung doch seinen tänzerischen Charakter beibehalten hat. Die Idee zu dieser Komposition kam Valen, als er irrtümlicherweise 5 Kronen (etwa DM 1.50) für einen Walzer, *Stina, tanz mit mir*, erhielt, den er niemals selbst geschrieben hatte.

Lied ohne Worte ist von einem Besuch im Pantheon in Rom inspiriert. Valen beobachtete wie ein Sonnenstrahl, der durch die Kuppelöffnung hereinfiel, sich gleichsam schrittweise über die Decke bewegte. Diese Bewegung ist in der Baß-Stimme angedeutet. Das sonst sehr kantable Stück ist dreistimmig durchgeführt, jede Stimme mit eigenem Profil und eigener Länge (Siehe Beispiel Ia, b, c).

Gigue ist deutlich nach barockem Muster geformt. Dies gilt sowohl für die Taktart, als auch für die Form und die typische weiterspinnende Polyphonie. Die charakteristischen Synkopen und immer wiederholten kleinen Motive geben den forttreibenden Charakter an.

Die *Variationen für Klavier*, Op. 23 (1935-36) sind Robert Riefling zugeeignet. Sowohl musikalisch als auch technisch sind diese Variationen eines der anspruchsvollsten Werke. In jähem Kontrast zu dem relativ introspektiven Charakter der *Vier Klavierstücke* mit wenig dynamischem Ausdruck, begegnen wir hier einer seltenen Heftigkeit des Ausdrucks und einer ständig zunehmenden rhythmischen Intensität, die in die sublimierte Coda hineinmündet und dort kulminiert. Die Grundlage für diese 12 Figuralvariationen ist ein Zwölftontheema und dessen Krebs (siehe Beispiel II). Valen benutzt zwar häufig sämtliche (oder fast sämtliche) zwölf chromatischen Töne in seinen langen Themen. Dies aber ist sein einziges wirkliches Zwölftontheema.

Gavotte und Musette Op. 24 (1936) sind, wie *Valse noble* und *Gigue* aus *Vier Klavierstücke*, stilisierte Tänze mit der aus der Barockzeit üblichen Reihung: Gavotte — Musette — Gavotte. Die Gavotte hat einen festen Melodieaufbau mit markantem Rhythmus und steht so in Kontrast zu dem freieren Aufbau der Musette, wo der Klang überwiegt. Die Musette aber hat den charakteristischen Bordunbaß.

Präludium und Fuge Op. 28 (1937) sind sozusagen eine Antwort auf die Musik J. S. Bachs. Valen studierte eifrig das *Wohltemperierte Klavier* und schrieb täglich eine Fuge



Fartein Valen
(portrait by Agnes Hiort)



Robert Riefeling



Harald Sæverud and Jan Henrik Kayser

über ein Bach-Thema. In seiner Valen-Biographie (*Fartein Valen — ein Bahnbrecher in der neueren norwegischen Musik*) zitiert Prof. Olav Gurvin den Meister: „Endlich begann ich die Töne von Bach — dem weisesten in der Musik — richtig in ihrer Tiefe zu verstehen“. Als indirektes Beispiel für Valens eigene Lehrtätigkeit kann erwähnt werden, daß seine Kompositionsschüler mit Bachs 371 Choralharmonisierungen und dem *Wohltemperierten Klavier* anfangen mußten.

Die Inspirationsquelle für dieses Werk war wiederum ein Naturerlebnis — Sonne und schillerndes Meer auf einer Schiffsreise. *Präludium und Fuge* bauen auf demselben Tonmaterial auf, aber der Charakter in den zwei Themen ist total verschieden, was sich nicht nur aus ungleichem Rhythmus und ungleicher Phrasierung ergibt (siehe Notenbeispiele IIIa,b). Durch die strenge Behandlung von sowohl Thema und Themaumkehrung als auch zwei Kontrapunkten ist die Fuge sehr anspruchsvoll in ihrer Komplexität.

Zwei Präludien Op.29 (1937) weisen gewisse Ähnlichkeiten mit dem *Präludium* in Op.28 auf. Diese zwei Präludien sind von Gemälden aus Valens Heimat inspiriert. Das erste stellt Jesus und den Apostel Petrus auf dem Wasser gehend dar. Die Musik wird als ein Spiegelbild des Verhältnisses zwischen dem Starken und dem Schwachen gedeutet. Sie beginnt sehr vorsichtig, wird aber mit kühneren Klängen als sonst bei Valen üblich immer aufwühlender. Ungewöhnlich sind auch die genauen Pedalanweisungen, die einen Klangrausch vorsehen.

Präludium Nr.2 ist gleichfalls von einer Erzählung aus dem Neuen Testament angeregt, dem Gleichnis vom Sämann und J.F. Milletts Gemälde über dieses Thema. „Vom Bild ‚Der Sämann‘ ist nur noch die Säbewegung als Ausgangspunkt für mein erstes Motiv geblieben. Es gibt sonst keine Anknüpfungspunkte, weder zum Bild noch zur Darstellung im Neuen Testament“. (Valen zitiert in Gurvins Biographie).

Die 30er Jahre bedeuteten eine gute Periode für Valen — seine Kreativität war groß und seine Werke wurden häufiger aufgeführt. 1935 wurde ihm eine staatliche Künstlergage verliehen, was für ihn und seine Freunde eine große Anerkennung bedeutete. Mit einem jährlich gesicherten Einkommen fühlte er sich von der Hauptstadt unabhängig, so daß er sich auf seinen Familienhof in Valevåg zurückziehen

konnte. Nach diesen Klavierwerken entstanden in dieser guten Zeit seine 1. *Symphonie*, einige Orgelwerke, ein Orchesterlied und das symphonische Gedicht *Ode an die Einsamkeit* (1939).

Intermezzo Op.36 (Winter 1939-40) entstand als Folge eines Erlebnisses in dieser finsternen Vorkriegszeit. An einem regenwolken schweren Tag hörte er ein bedrohliches Dröhnen. Es waren norwegische Kriegsschiffe auf Kanonenübung. Währenddessen bemerkte er in einen Bäumchen im Garten einen ganz weißen Vogel. Wie ein Wunder zeichnete sich gleichzeitig ein Regenbogen am Himmel ab, der sich in einem Bogen, mit dem Vogel als Zentrum, vom Fjord bis zum Gebirge spannte. Diese prophetische Vision deutete er als eine Hoffnung auf Frieden nach dem Konflikt.

Die *Symphonie Nr.1* und das *Violinkonzert* rahmen das *Intermezzo* ein und leiten zur letzten Periode über, in der Valen mit den größeren Formen arbeitet. Die lyrischen, einzeltägigen Orchesterwerke, Lieder und Klavierstücke werden von breiter angelegten, aber nicht an Lyrik einbüßenden, Symphonien, Konzerten und Sonaten abgelöst.

Die *Klaviersonate Nr.2*, Op.38 (1940-41) ist dramatisch und gleichzeitig lyrisch. Sie gehört zu den wichtigsten norwegischen Klavierwerken unseres Jahrhunderts. Sehr interessant ist die gelungene Anpassung seiner persönlichen atonalen Polyphonie an das Sonatensatzmuster in den Ecksätzen, ohne daß dies gesucht oder forciert wirkt.

Ein Gedicht des englischen katholischen Lyrikers Francis Thompson, *The Hound of Heaven*, dient als Inspirationsquelle. „Das Gedicht beschreibt das verzweifelte Suchen einer Seele nach Frieden. Der Mahnruf Gottes, symbolisiert durch den ‚Himmels-hund‘, läßt die Seele keine Ruhe oder Trost finden, weder unter Menschen noch in der Natur. Die Seele gibt auf und gibt zu, daß sie nichts vermag... und findet dabei Ruhe in Gottes Liebe“. (Gurvin). Die Sonate wird so zu einem Ausdruck für Valens tiefe Religiosität, obwohl es keine beschreibende Musik ist, sondern nur das Phantasieren um eine Inspirationsquelle.

Der 1. Satz wird von der Jagd angeregt, der 2. (*Andante*), mit einem kontemplativen *pü lento* als Mittelteil, von dem Suchen nach Trost. In dem letzten

Satz (*Toccata*) kommt außer der Jagd auch die Natur in Valevåg als Anregung in Betracht — insbesondere die kalten Winde aus den Bergen.

Nach dem Krieg wurde Valens Musik auch im Ausland mehr verbreitet, nicht zuletzt aufgrund von Aufführungen an den IGNM-Festspielen in Kopenhagen (1947) und Amsterdam (1948). Zusammen mit einer Reihe von norwegischen Musikern wurde 1949 auf Initiative des polnisch-amerikanischen Pianisten Alexandr Helmann eine Fartein Valen-Gesellschaft gegründet. Die Gesellschaft bemüht sich seitdem um ein größeres Verständnis für und die Verbreitung von Valens Musik durch Noten und Schallplatten. Es ist zu hoffen, daß das Interesse sich künftig nicht nur auf Valen als Person und Mythos und seine meisterhafte Polyphonie und Form richten möge, sondern vielmehr auf die Musik als solche und ihre Ausdrucksqualitäten.

Arvid Vollsnes

Robert Riefling wurde 1911 in Oslo geboren. Nach Studien bei dem berühmten norwegischen Pianisten Nils Larsen trat er als 12-jähriger zum ersten Mal zusammen mit dem Philharmonischen Orchester Oslo auf. 1925 gab er seinen ersten Klavierabend in Oslo. Später folgten Studien in Deutschland bei Karl Leimer, Wilhelm Kempff und Edwin Fischer. Riefling hat Konzerte in ganz Europa gegeben, und viermal führten ihn Tourneen in die USA. Er war Solist bei einer Reihe von berühmten Orchester und unter Dirigenten wie Bruno Walter, Sir John Barbirolli, Sir Thomas Beecham, Antal Doráti, Albert Wolf, Fritz Busch u.a.. Neben seiner Tätigkeit als gefeierter Solist hat er als nachgefragter Pädagoge gewirkt. In den Jahren 1941-52 leitete er zusammen mit seinem Bruder Reimar ein eigenes Klavierinstitut. Auch die Leitung von Seminaren für Studenten und Pädagogen in ganz Skandinavien war ihm häufig anvertraut. 1967 wurde er Professor an der Musikhochschule in Kopenhagen, und seit 1973 hat er eine Professur an der Osloer Musikhochschule. Robert Riefling sind viele Preise und Ehrenbezeichnungen zuteil geworden. 1936 gewann er den ersten Preis bei dem skandinavischen Musikwettbewerb in Kopenhagen. Auch beim Königin Elisabeth Wettbewerb in Belgien war er Preisträger. Er ist Ritter der 1. Klasse des dänischen Danneborgsordens und des norwegischen St.Olavordens.

Harald Sæverud: Klavierwerke

Wir hatten großes Glück. Als der zweite Weltkrieg ausbrach, waren wir gerade in unser zukünftiges Heim „Siljustøl“ gezogen, ein ziemlich großer Besitz südlich von Bergen, mit Wald, Feldern und rieselnden Bächlein. Zusammen mit meiner Frau, drei kleinen Buben und einer lebhaften Ziegenherde hatte ich das Empfinden, einem Schiffbruch glücklich entgangen zu sein, auf einer herrlichen einsamen Insel. In den folgenden Jahren, streng und knapp an Lebensmitteln, waren die Ziegen von größter Bedeutung: sie lieferten uns Milch und Fleisch und waren uns allen, groß wie klein, eine nette Gesellschaft.

Mit dem Krieg selbst hatten wir nur gelegentlichen Kontakt, als eine oder zwei Granaten ihr Glück bei uns versuchten. Einmal nachts wurde ein Fels gleich neben dem Ziegenhaus getroffen, worauf die Herde am ganzen nächsten Tag vollkommen stumm war — aus den gelben Pupillen leuchtete ein verärgertes „was zum Teufel soll das bedeuten?“

Alle Werke auf dieser Schallplatte sind in den Jahren 1939-43 entstanden, aber nur in einem (*Ballade des Aufbruchs*) wird an den Krieg angeknüpft, der dafür in meinen drei „Kriegssymphonien“ ein donnerndes Echo gefunden hat — die *Sinfonia dolorosa* ist die Bekannteste.

Der *Siljutanz*, Op.17, ist breit symphonisch angelegt. Aus dem großen Hauptthema strahlen Kraft und Freudigkeit, aber im Laufe des Werkes geschieht so einiges. Das Pendel schwingt von reiner Wildheit bis zu einem Abschnitt träumerischer Mystik, wo eine sanfte Melodie stets von einem mörderischen Fortissimoton verfolgt wird, der jedesmal um eine Stufe höher steigt, wie in einem Alptraum. Auch zarte Töne melden sich (ein Thema aus meiner Kindheit), aber der wilde Tanz kehrt schnell zurück. In seinem Ansturm zum Höhepunkt reißt er neue Melodien mit: dort springen jäh drei zentrale Töne des Hauptmotives hervor — im bildlichen Sinne wie ein Kaiserstab!

Von den sieben Stücken des Op.14 wurde das *Rondo amoroso* als erstes von mir geschrieben — oder, sozusagen, mir diktiert! Denn es begann durch das scheue „Bist Du traurig, Vater?“ des kleinen Sveinung. Während ich am Flügel saß und meine

Finger über die Tasten wandern ließ, saß er spielend am Fußboden. Die entstandene melancholische Strophe erweckte das Interesse des Kindes; Sveinung wollte wissen, ob ich traurig sei, weil er die Zeitung zerrissen hatte. Ich tat als ob es deswegen sei und spielte dasselbe nochmals. Er versicherte mir, er würde nichts mehr zerreißen, und ich setzte mit etwas fröhlicheren Tönen fort. „Aber Tormod zerreißt sie!“ O weh — zurück zum Anfang. „Ich werde aber mit Tormod reden“, tröstete er mich, und es wurde wieder fröhlicher. Als aber Ketil, der Jüngste, an die Reihe kam, sah es wieder finster aus, wodurch der Kreis geschlossen war. Dieses Gespräch, mit dem Flügel als Medium, schenkte mir mein allerliebstes Stück! Und nicht nur dieses eine! Das Kind hatte, wie mit einem Goldschlüssel eines Märchens, eine halb vergessenen Melodieschatz in mir zugänglich gemacht, und diese Stücke, so verschieden, entstanden in rascher Folge. An einem einzigen Tage schrieb ich sogar drei, wovon eines die *Ballade des Aufbruchs* war. Auf dem Landesteg in Lærdalsøren, auf dem Heimweg von einem seltenen Besuch in Oslo, überraschte mich das kraftvolle Thema als wütender Protest angesichts des feindlichen Baracken an den Hängen des Tales. Wie ein erbitterter Fluch sprangen die Töne aus mir heraus.

Der tobende Krieg, die Verdunkelung, und die täglichen Erinnerungen an die Notwendigkeit des Überlebens erweckten in uns das Gefühl, daß der feste Grund unseres Hauses die richtige Antwort war — unser Glaube und unser Mut wurden gestärkt. In diesen Jahren der Not kam uns die schöne Natur unserer Umgebung seltsam nahe: ihr Ausdruck wurde irgendwie ganz persönlich, und sie zauberte ihre Töne in meine Seele hinein. Die Musik mußte überwiegend zweistimmig werden, genau so wie in der Landschaft ein Berg sich im Fjord spiegelt; egal ob die Horizontlinie steigt oder sinkt, entsteht unweigerlich eine Gegenbewegung im Spiegelbild, in engstem Gleichgewicht.

Man lasse mich betonen, daß meine Musik nichts mit den norwegischen Volksliedern oder -tänzen zu tun hat; aber wie diese sind auch meine Melodien aus der Quelle selbst herausgesprungen: aus der norwegischen Landschaft und der Volksseele.

Harald Sæverud

Jan Henrik Kayser wurde 1933 in Bergen geboren. Er studierte in Oslo bei Eline Nygaard, in Brüssel bei Jenny Solheid, in Wien bei Bruno Seidlhofer und in London

bei Albert Ferber und Ilona Kabos. Sein Debütkonzert fand 1953 statt. Im Jahre 1961 gewann er der nationalen norwegischen Klavierwettbewerb, Musikpreis der Prinzessin Astrid. Er ist als Orchestersolist und bei Soloabenden aufgetreten, u.zw. in Skandinavien, England, Belgien, Frankreich, Schweiz, Italien, Spanien, Deutschland und den USA.

— — — — —

Fartein Valen: l'intégrale des œuvres pour piano

Fartein Valen (1887-1952) occupe une place spéciale parmi les compositeurs norvégiens de ce siècle. Un fils de missionnaire, humble et introverti, il devint un modèle et sa nouvelle musique a agi directement et indirectement sur toute une génération de compositeurs norvégiens. Ces derniers furent aussi influencés par la personnalité et les attitudes de Valen ainsi que par son savoir étendu et la profondeur de sa compréhension musicale. Le style particulier de Valen fut reçu avec froideur par certain critiques dans les années 1920-30 mais, pour beaucoup de jeunes musiciens et pour une proportion croissante du public, la musique de Valen était — et est encore — une porte naturelle menant à la musique nouvelle.

La musique pour piano de Valen se divise en deux périodes principales et reflète le développement stylistique général du compositeur. Deux œuvres de ses années d'études sont classées dans la première période et sa deuxième renferme sept numéros d'opus de sa production mûre et tardive de 1934 à 41. Norsk Musikkforlag a édité *Légende* et la *Sonate pour piano no 1* et Harald Lyche et cie (Edition Lyche), les autres pièces.

Valen écrivit *Légende* op.1 en 1907 pendant ses études de composition avec Catharinus Elling; il passa son examen d'organiste à côté de ses études de philosophie à l'université d'Oslo. Le titre *Légende* suggère des récits épiques et lyriques de héros et d'autres personnes intensément religieuses. La composition est ainsi un morceau de caractère du romantisme tardif, de forme ternaire ABA où la section B, virtuose, contrastante et turbulente, est bâtie à partir du même matériel motivique que l'introvertie section A. L'harmonie est tonale, dominée par des

accords de quatre sons et des altérations chromatiques ainsi que par de brèves séquences rappelant Wagner.

La *Sonate pour piano no 1* op.2 fut écrite à Berlin en 1910-12. Le compositeur Max Bruch avait accepté Valen comme élève au conservatoire de Berlin mais il tomba ensuite malade et c'est Karl Wolf qui enseigna la composition à Valen. Dans ses lettres de cette époque, Valen parle des grandes impressions faites sur lui par la musique de Bruckner, Brahms et Reger et l'influence de ces compositeurs se fait sentir dans la sonate. Son tissu est dense et massif avec tous ses motifs et ses lignes; l'œuvre pourrait presque avoir été conçue en termes orchestraux.

Les années suivantes, Valen se mit à la recherche de son écriture atonale spéciale. La sonate pour violon, l'expressif *Ave Maria* et surtout le *Trio pour piano* op.5 (terminé en 1924 seulement) montrent différents stades de ce développement. Il fit le pas décisif dans les nombreuses chansons qu'il composa jusqu'à 1929. Avec son premier poème symphonique *Pastorale*, deux quatuors à cordes et plusieurs motets, il entreprit une série de pièces orchestrales en un mouvement dont la plupart furent commencées lors d'un séjour à Majorque en 1932-33. La mieux connue est *Kirkegården ved havet* op.20 (Cimetière au bord de la mer). Son style caractéristique y est mûr et raffiné.

Valen n'essaya jamais de cacher sa dépendance de la musique précédente. Il sentait que, grâce à sa maîtrise du contrepoint, Bach avait exprimé une passion en musique, ce qu'il devait lui-même rechercher mais par des moyens nouveaux. La nouvelle technique contrapuntique de Valen, osée et dissonante et son sens de la sonorité et de la couleur, de l'équilibre et de la forme créent une musique riche en atmosphères qui peuvent passer de la plus grande douceur à une humeur noire et à des éclats violents.

Quatre pièces pour piano op.22 (composées en 1934-35) montrent elles aussi un peu de sa dépendance de la musique de périodes plus anciennes, du romantisme juste passé et du baroque plus éloigné. Les pièces furent d'abord conçues en suite mais, à cause de quatre dédicaces différentes et afin de garder la possibilité de jouer chaque pièce séparément, il n'utilisa pas le titre "suite". Nous savons qu'en 1926 déjà, Valen avait commencé à s'exercer en technique de composition dodécaphonique en plus de ses exercices de fugues. Il connaissait la musique de Schoenberg des années 20. Il

existe certains liens entre la musique pour piano de Schoenberg et celle de Valen, surtout en matière de structure mais elles restèrent quand même assez différentes.

Avec ses sonorités denses (secondes et neuvièmes), *Nachtstück* (Nocturne) reflète une atmosphère nocturne vécue par Valen chez lui à Valestrand, un village un peu au nord de Haugesund sur la côte ouest. Comme plusieurs autres romantiques, Valen s'intéressait au mysticisme; c'est pourquoi il se laissait toujours volontiers inspirer par des atmosphères de la nature ainsi que par sa diversité et son unité. Deux autres sources importantes d'inspiration pour lui étaient la peinture et la littérature.

Valse noble est un exemple de l'étendue de la stylisation de Valen. Il s'agit d'une valse contrapuntique qui garde son caractère dansant en dépit d'abstractions et de voilage. Valen eut l'idée de cette valse lorsqu'il reçut la somme de 5 couronnes, soit par plaisanterie ou par erreur, pour une valse intitulée *Stina dans med meg* (Stina, danse avec moi) qu'il n'avait évidemment jamais composée.

Valen s'inspira pour *Lied ohne Worte* lors d'une visite au panthéon de Rome où il observa un rayon de soleil qui s'infiltrait à travers l'ouverture de la coupole et qui semblait saisi de tics. Cela se voit clairement dans la partie de basse. Très chantant, le morceau est à trois voix de longueurs différentes et chaque voix se profile individuellement avec netteté (ex. Ia,b,c).

Gigue provient clairement du modèle baroque en ce qui a trait à la métrique, aux longues lignes polyphoniques et à la forme. La pièce est constamment poussée vers l'avant grâce à des syncopes et à de petits motifs répétés incessamment.

Les *Variations pour piano* op.23 (1935-36) sont dédiés à Robert Riefeling. Cette œuvre est musicalement et techniquement une des plus exigeantes de Valen. Alors que les *Quatre pièces pour piano* sont relativement introverties aux nuances assez égales, les *Variations* présentent une fougue, une force rythmique s'accroissant progressivement et une intensité qui atteignent leur apogée avant la sublime coda. Ces 12 variations reposent sur un thème dodécaphonique et sa forme rétrograde (ex. II); même si Valen utilise souvent toutes (ou presque toutes) les notes de la gamme chromatique dans ses longs thèmes, celui-ci est le seul exemple de son œuvre d'un thème entièrement dodécaphonique.

Tout comme *Valse noble* et *Gigue* des *Quatre pièces pour piano*, *Gavotte et Musette* op.24 (1936) sont des danses stylisées exécutées à la manière baroque: Gavotte — Musette — Gavotte. Avec sa structure mélodique serrée et son rythme marqué, la *Gavotte* apporte un contraste à la forme plus libre de la musette où la sonorité remplit une fonction plus importante. La musette est pourtant dotée du bourbon caractéristique à la basse.

Prélude et fugue op.28 (1937) est, dans un sens, le commentaire direct de Valen sur la musique de J.S. Bach. Il étudia intensément *Das wohltemperierte Klavier* et s'exerçait presque chaque jour à écrire une fugue sur un thème de Bach. Le professeur Olav Gurvin cite Valen dans sa biographie: *Fartein Valen — Un pionnier en musique norvégienne moderne*: "Oui, je commençais, dans un sens, à saisir le secret de la musique de Bach — le plus sage des musiciens de tous les temps." Une preuve indirecte de ceci est fournie par l'enseignement même de Valen: ses élèves de composition commençaient par les 371 harmonisations des chorals de Bach et *Das wohltemperierte Klavier*.

Une fois encore, la nature fournit à Valen l'inspiration nécessaire à cette œuvre: le soleil et la mer scintillante lors d'une croisière. Le prélude et la fugue sont érigés à partir du même matériel tonal mais les deux thèmes sont de caractère totalement différent, fait dû non seulement à d'autres rythmes et phrasés (ex. IIIa et b). La fugue est très exigeante et sa complexité provient du traitement strict du thème et de son inversion et des deux contre-sujets.

Deux préludes op.29 (1937) ont certains traits en commun avec le prélude de l'opus 28. Ces deux préludes ont été inspirés à partir de deux tableaux qui se trouvaient dans la maison d'enfance de Valen. Le premier représentait Jésus et l'apôtre Pierre marchant sur les eaux et la musique a parfois été interprétée à partir de la narration du fort et du faible. Le morceau commence très doucement mais s'emporte vite en une montée orageuse remplie de sonorités beaucoup plus rudes que celles auxquelles Valen nous a habitués. Pour une fois, Valen note méticuleusement l'emploi de la pédale; ce dernier est inhabituel et souligne la turbulence de la musique.

Le *Prélude no 2* provient aussi d'un récit biblique, la parabole du semeur et le tableau de J.F. Millet portant le même titre. "C'est le mouvement même du semeur dans le tableau "Le Semeur" qui servit de point de départ, qui me donna l'idée du

premier motif; autrement il n'y a pas de relation ni avec la peinture ni avec le récit du Nouveau Testament.” (Valen dans la biographie de Gurvin.)

Les années 1930 furent une période productive et créative pour Valen; ses œuvres furent de plus en plus fréquemment jouées et, en 1935, l'Etat lui garantit un revenu annuel (pour artistes), ce que lui et ses amis considérèrent comme une grande marque de reconnaissance. Ce revenu annuel garanti le rendit indépendant d'Oslo et il se retira à la résidence familiale de Valevåg. Après ces pièces pour piano, la période de richesse continua avec la *Symphonie no 1*, quelques morceaux pour orgue, une chanson pour orchestre et le poème symphonique *Ode à la solitude* (1939).

Intermezzo op.36 (hiver 1939-40) provient d'un incident de mauvais augure en ce temps sinistre d'avant-guerre. Un jour lourd de nuages de pluie, Valen entendit le grondement des canons de contre-torpilleurs norvégiens en manœuvre au large de Valevåg. Dans un buisson du jardin, Valen vit pour la première et seule fois de sa vie un oiseau tout blanc. Comme par miracle, un arc-en-ciel se tendit entre le fjord et le flanc de la montagne, avec l'oiseau en plein milieu. Cette vue devint prophétique pour Valen, une promesse de paix après le conflit.

La *Symphonie no 1* et le *Concerto pour violon* encadrent l'*Intermezzo*. Ils donnent un aperçu de la dernière période de Valen pendant qu'il travaillait avec les grandes formes. Les œuvres lyriques en un mouvement pour orchestre, les chansons et les pièces pour piano furent suivies de symphonies, de concertos et de sonates larges de conception mais où le lyrisme est toujours présent.

La *Sonate pour piano no 2* op.38 (1940-41) est une des œuvres pour piano les plus travaillées de la musique norvégienne de ce siècle. Il est intéressant de voir ici comment Valen réussit à adapter sa polyphonie atonale personnelle à un modèle de sonate dans les mouvements extrêmes sans que cela semble forcé ou contraint.

Valen eut l'idée de la sonate à partir d'un poème du poète catholique anglais Francis Thompson, *The Hound of Heaven*, qui “décrit une âme en quête désespérée de paix. L'appel de Dieu, symbolisé par le “chien du ciel”, ne donne à l'âme aucune paix ni consolation, aucun répit ni chez l'homme ni dans la nature. L'âme finit par se rendre parce qu'elle se rend compte qu'elle n'est rien... et trouve la paix dans l'amour de Dieu.” (Gurvin). C'est ainsi une expression de la profonde religiosité de

Valen mais il n'est pas question ici non plus de musique à programme, seulement d'une source d'inspiration qui provoqua l'imagination de Valen.

Le premier mouvement est inspiré par la chasse dans le poème et celui du milieu (*Andante*), de la quête de consolation. Ce mouvement renferme une section médiane très contemplative (*più lento*). Dans le dernier mouvement (*Toccata*), on distingue encore une fois la chasse mais aussi des impressions de la nature à Valevåg: les froides bourrasques de vent venant des flancs de montagnes.

Après la guerre, la musique de Valen devint mieux connue aussi à l'étranger, surtout grâce à des exécutions aux festivals de l'ISCM à Copenhague (1947) et Amsterdam (1948). En 1949, le pianiste polonais-américain Alexandr Helmann et une série de musiciens norvégiens décidèrent de fonder la Société Fartein Valen à Oslo; une division britannique fut mise sur pied un peu plus tard. La Société Valen a toujours travaillé à faire comprendre la musique de Valen et à la rendre disponible au moyen de partitions et de disques. Il est à espérer que l'intérêt ne sera pas seulement centré sur la personne de Valen et les mythes qui l'entourent, sur sa maîtrise de la polyphonie et de la forme, mais aussi sur la musique elle-même, son expressivité et ses qualités musicales.

Arvid Vollsnes

Né à Oslo en 1911, **Robert Riefeling** fit ses débuts avec l'Orchestre Philharmonique d'Oslo à l'âge de 12 ans seulement après avoir étudié avec Nils Larsen. Il donna son premier récital de piano à Oslo en 1925. Il poursuivit ensuite ses études en Allemagne avec Karl Leimer, Wilhelm Kempff et Edwin Fischer.

Riefeling a été très recherché comme soliste et comme professeur. En collaboration avec son frère Reimar, il a dirigé l'Institut Riefeling pour piano à Oslo de 1941 à 1952. Il a donné des cours de maître et dirigé des séminaires pour des élèves et des professeurs de piano de partout en Scandinavie. En 1967, il devint professeur au conservatoire de musique de Copenhague et, à partir de 1973, également à celui d'Oslo.

Robert Riefeling a reçu de nombreux honneurs. En 1936, il gagna le premier prix du Concours scandinave de musique à Copenhague. Il fut aussi un des lauréats au concours de la reine Elisabeth pour pianistes à Bruxelles en 1938. Il fut fait chevalier

du premier grade de l'ordre danois du Dannebrog et de l'ordre norvégien de St-Olav.

Harald Sæverud: Oeuvres pour piano

Nous avons eu beaucoup de chance. Quand la deuxième guerre mondiale éclata, nous venions juste d'aménager dans notre future maison "Siljustøl", un assez grand domaine au sud de Bergen avec bois, champs et ruisseaux gazouillants. Avec ma femme, nos trois petits garçons et un bon troupeau de chèvres que nous avions acheté, il me semblait que nous avions survécu à un naufrage et accosté sur une merveilleuse île déserte. Il était d'importance primordiale que nous puissions élever des chèvres dans ces dures années de disette car elles nous fournissaient du lait et de la viande et étaient une bonne compagnie pour petits et grands.

Nous n'avons eu qu'un contact sporadique avec la guerre; une ou deux grenades tombèrent sur notre propriété. Une nuit, un rocher près de l'abri des chèvres fut touché et le troupeau n'émit pas un son le lendemain — leurs pupilles jaunes nous regardaient avec colère et semblaient dire: "Que diable cela veut-il dire?"

Toutes les pièces pour piano de ce disque furent écrites entre les années 1939-43 mais la guerre n'est mentionnée que dans l'une d'elles (*Ballade de révolte*). Par contre, les canonnades résonnent dans mes trois "symphonies de guerre" dont la mieux connue est *Sinfonia dolorosa*.

Siljusstøtten op.17 est une danse symphonique large de conception. Le grand thème principal pétillait de force et de joie mais il lui arrive bien des choses avant qu'il ne soit rendu à la fin. Il passe de la pure sauvagerie à une partie au mysticisme rêveur où une douce mélodie furtive est constamment poursuivie par une note *fortissimo* meurtrière qui monte d'un degré à chaque fois, comme dans l'emprise d'un cauchemar. De tendres notes se font aussi entendre (un thème provenant de mon enfance) mais la danse sauvage prend toujours rapidement le dessus. Elle arrache de nouvelles mélodies dans sa course vers l'apogée où trois notes centrales tirées du thème principal ressortent du tout avec autorité comme, figurativement parlant, un état-major impérial!

Le *Rondo amoroso* fut la première des sept pièces de l'opus 14 à avoir été composée — ou plutôt, pour ainsi dire, elle me fut dictée! Tout a commencé quand le petit Sveinung me demanda timidement: “As-tu de la peine, papa?” Il était en train de jouer sur le plancher et, assis au piano, je laissais mes doigts courir à leur guise sur les touches. L'air mélancolique ainsi joué éveilla l'intérêt de l'enfant. Sveinung voulait savoir si j'étais malheureux parce qu'il avait déchiré le journal. J'ai dit (prétendu) que oui et j'ai répété la mélodie. Il me promit de ne plus le déchirer et je pus ainsi lui répondre dans un ton plus brillant. “Mais Tormod le déchire!” Oh là là, de retour au début! Il me consola: “Je vais parler à Tormod” et il y eut une nouvelle éclaircie. Tout s'assombrit de nouveau lorsque nous arrivâmes auprès de Ketil, le cadet — nous étions de retour au début et le cercle s'était refermé. Cette conversation, avec le piano comme entremetteur, me donna ainsi ma pièce la plus chère! Et pas seulement elle. Non — comme avec une baguette magique de conte de fée, l'enfant avait ouvert la porte d'un magasin à demi oublié de mélodies en dedans de moi. En un court laps de temps, ces pièces si différentes l'une de l'autre prirent vie. Il m'est même arrivé d'en composer trois en un jour, l'une d'elles étant *Ballade de révolte*. Sur l'appontement du bateau à vapeur à Lærdalsoeren, au retour à la maison après une de mes rares visites à Oslo, le thème puissant me frappa à la vue des casernes des soldats ennemis qui défiguraient les flancs de montagnes le long de la vallée; les notes jaillirent spontanément en moi, à la manière d'un serment rempli d'aigreur.

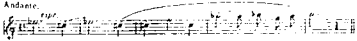
La guerre qui faisait rage, le black-out affolant et à chaque jour un rappel de la vie et de la mort nous donnèrent intuitivement l'impression que les solides fondations de notre maison étaient la vraie réponse et cela affermissait notre foi et notre courage. La beauté du paysage prit une signification plus personnelle pour nous en ces années difficiles et fit apparaître ses propres sons dans mon cœur et mon esprit. Ma musique se devait d'être principalement à deux voix, juste comme une montagne se reflète dans un fjord; car, que la ligne d'horizon se lève ou qu'elle descende, elle trouve invariablement sa contrepartie dans la réflexion, dans un équilibre intime.

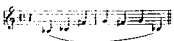
Pour finir, je voudrais souligner que ma musique n'a rien à voir avec nos mélodies et danses folkloriques mais, comme elles, elle jaillit de la source elle-même: le paysage et l'atmosphère de la Norvège.

Harald Sæverud

Jan Henrik Kayser est né à Bergen en 1933. Il étudié à Oslo avec Eline Nygaard, à Bruxelles avec Jenny Solheid, à Vienne avec Bruno Seidlhofer et à Londres avec Albert Ferber et Ilona Kabos. Il fit ses débuts en 1953. En 1961, il gagna un concours national pour piano — le Prix de musique de la princesse Astrid. Il s'est produit comme soliste avec orchestre et il a donné des récitals en Scandinavie, Angleterre, Belgique, France, Suisse, Italie, Espagne, Allemagne de l'Ouest et aux Etats-Unis.

Musical Examples

Ia *Andante.*


Ib 

Ic 

II *THEMA.*
Andante.


IIIa *Moderato.*


IIIb *Allargo.*


INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Bösendorfer 275. Piano technician: Greger Hallin

Recording data: 1976-08-02/03 (Sæverud); 1980-07-22/24, 1980-09-05/07 (Valen)
at Nacka Aula, Nacka, Sweden

Recording engineer: Robert von Bahr

2 x Sennheiser MKH105 microphones; Revox A-77 tape recorder, 15 i.p.s.;

Scotch 206 and Agfa PEM468 tape, no Dolby

Producer: Robert von Bahr

Tape editing: Robert von Bahr

CD transfer: Siegbert Ernst

Cover texts: Arvid Vollsnes (Valen); Harald Sæverud (Sæverud)

English translation (Valen): Debbie Stein, Sandra Hamilton

German translation: Kjell Skyllstad, Ursula Bochner-Jacobsen (Valen);

Per Skans (Sæverud)

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover picture: Peter Bently

Photograph of Harald Sæverud & Jan Henrik Kayser: Knut Strand

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.,

Harrogate, England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

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

© & ® 1991 & 1992, Grammofon AB BIS, Djursholm

The Complete Piano Music of Fartein Valen was recorded in co-operation with
the Fartein Valen Society, Oslo