



CD-619 STEREO

COMPLETE PIANO MUSIC - VOL. XI

digital

EDVARD GRIEG

PIANO CONCERTO IN A MINOR, Op. 16
ORIGINAL VERSION • WORLD PREMIERE RECORDING

LARVIKSPOLKA (1858) • 23 SMALL PIANO PIECES (1859)
WORLD PREMIERE RECORDINGS



LOVE DERWINGER, PIANO

NORRKÖPING SYMPHONY ORCHESTRA • JUN'ICHI HIROKAMI

GRIEG, Edvard Hagerup (1843-1907)**Piano Concerto in A minor, Op.16** (M/s) **30'11**
Original 1868/1872 version

- | | | |
|---|--|-------|
| ① | I. <i>Allegro molto moderato</i> | 13'00 |
| ② | II. <i>Adagio</i> | 6'36 |
| ③ | III. <i>Allegro moderato molto e marcato</i> | 10'26 |

Love Derwinger, piano**Norrköping Symphony Orchestra**

(Symfoniorkester Norrköping)

Jun'ichi Hirokami, conductor

-
- | | | |
|---|--|-------------|
| ④ | Larviks-Polka, EG101 (1858) (M/s) | 1'02 |
|---|--|-------------|
-

(23) Smaastykker, EG104 (1859) (M/s) **29'49****23 Small Piano Pieces**

- | | | |
|---|----------------------------------|------|
| ⑤ | I. <i>Allegro agitato</i> | 0'47 |
| ⑥ | II. <i>Allegro desiderio</i> | 0'58 |
| ⑦ | III. <i>Molto Allegro vivace</i> | 0'45 |

8	IV. <i>Andante; quasi Allegretto</i>	1'08
9	V. <i>Allegro assai</i>	0'58
10	VI. <i>Allegro con moto</i>	1'31
11	VII. <i>Andante, quasi Allegretto</i>	2'18
12	VIII. <i>Präludium. Allegro assai</i>	0'52
13	IX. <i>Andante, moderato</i>	0'58
14	X. <i>Andante con gravità</i>	0'49
15	XI. <i>Vivace</i>	0'51
16	XII. <i>Largo con estro poetica</i>	0'58
17	XIII. <i>Allegretto con moto</i>	0'39
18	XIV. <i>Allegretto con moto</i>	1'20
19	XV. 2-stemmig präludium. <i>Con passione</i>	0'52
20	XVI. <i>Allegro assai, quasi Presto</i>	1'21
21	XVII. <i>Molto Adagio religioso</i>	1'50
22	XVIII. <i>Allegro molto</i>	0'42
23	XIX. <i>Andante moderato</i>	1'38
24	XX. <i>Allegro vivace</i>	1'14
25	XXI. <i>Andante moderato</i>	2'04
26	XXII. <i>Nicht zu schnell, ruhig</i>	2'13
27	XXIII. <i>Assai Allegro furioso</i>	1'10

Love Derwinger, piano

The remarkable, strongly native tonal language which speaks so forcefully in his many and varied works for the piano establishes **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 Bartók's use of elements of folk-music have been given greater recognition than previously.

The desirability of producing on CD 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 the complete recording of his piano music on the BIS label of which this disc forms a part (available on separate CDs: BIS-CD-103-113; BIS-CD-619-620).

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 (1858-1862). His talent for melody developed more slowly than that for harmony. An initial attempt to free himself from his models can be traced in *Poetic Tone Pictures*, Op.3 (Copenhagen 1863) but his real breakthrough as a pregnant melodist and harmonist came ten years later with the *Humoresques*, 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. He continued this line 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 Norwegian Folk-Songs and Dances*, Op.17, which were the start of his masterly arrangements of folk-music for the piano. The *Ballade in G minor*, Op.24 (1875-76), a set of variations on a Norwegian folk-song, 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, the *Holberg Suite*, Op.40, a very personal pastiche of 18th-century dances.

Between 1867 and 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 *Norwegian Folk-Songs*, Op.66 (1896) and the 17 *Slåtter*, 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 folk-songs, 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 have particularly captivated me.'

Dag Schjelderup-Ebbe

Piano Concerto in A minor, Op.16 (Original Version)

For more than a century, Grieg's *Concerto in A minor*, Op.16 (1868) has remained one of the most popular works in the repertory. Each year hundreds of aspiring young pianists choose it for their début with orchestra and, on at least one occasion, the Grieg concerto closed out a remarkable career when Simon Barer died onstage at Carnegie Hall while performing the first movement with the Philadelphia Orchestra (2nd April 1951). At least 137 *different* performances of the work have been released on commercial recordings (piano rolls, LPs, CDs, Laser Discs and tapes), by a veritable *Who's Who* of twentieth-century pianists, from A (Géza Anda

and Claudio Arrau) to Z (Krystian Zimerman). Still more comprehensive is the roster of pianists who have played but not recorded the concerto, including legends from yesteryear as well as figures one would not normally associate with the work. Leonard Bernstein did not think highly of the Grieg, yet performed the solo part at the age of 15. Vladimir Horowitz wanted to add the Grieg to his repertory between 1940 and 1952, but audiences demanded he play Tchaikovsky's *First Concerto* and Rachmaninov's *Third*. Even Glenn Gould, who despised most concertos, considered recording the Grieg 'out of family pride' (his mother's grandfather having been a first cousin of the composer); during the early 1960s recording sessions actually were scheduled with the Cleveland Orchestra, but cancelled at the last moment, leaving unrealized what could have been, in Gould's words, 'the publicity stunt of the century!'

Grieg's *Concerto* appears to have been modelled after Schumann's *Concerto*, Op.54 (1841-45), in the same key. Numerous thematic and structural similarities can be found, especially in the first movements. In turn, Grieg's piece has left its own mark on several later works: both of Edward MacDowell's concertos (1882/1884-86) owe a debt to the Grieg, as do Christian Sinding's *Concerto*, Op.6 (1887-88), the original version of Rachmaninov's *First Concerto* (1890-91) and Frederick Delius's *Concerto in C minor* (1897/1904). This influence, perhaps, is not surprising: MacDowell studied the piano with Teresa Carreño around the time that the Grieg *Concerto* became her signature piece; Sinding was a slightly younger compatriot of Grieg, inevitably following in his footsteps; Rachmaninov claimed that 'the Grieg was for him the greatest piano concerto'; and Delius remained one of Grieg's greatest admirers in England. In more recent years, Grieg's *Concerto* has continued to influence composers, becoming, in a sense, the archetypical romantic piano concerto: a repository of romantic gestures and clichés. More than a few echoes of the Grieg can be heard in film scores such as Richard Addinsell's *Warsaw Concerto* (1941). Furthermore, Franz Reizenstein quotes the Grieg in his *Concerto popolare [a Piano Concerto to end all Piano Concertos]* (1958; once a favourite of the Hoffnung Festivals), in which the pianist and orchestra seem unable to agree on the work to be performed; Elliott Schwartz utilizes electronically processed excerpts of the Grieg to provide a familiar context for a more avant-garde,

improvised foreground in his *Grand Concerto for Piano and Tape* (1973); and Olav Anton Thommessen, similarly, utilizes fragments of the Grieg, much as earlier composers borrowed chants or folk songs, as 'cultural references' in his *Glass Bead Came: Introduction and Macrophantasy on Grieg's Concerto in A minor for Piano and Large Symphony Orchestra* (1980).

Considering the Grieg *Concerto's* tremendous popularity and influence, surprisingly little has been written about the the work beyond programme notes. The familiar score heard throughout most of the twentieth century is actually only one of seven principal versions (1868; 1872; 1882; 1890; 1894/95; 1917; 1919/20 [ed. Percy Grainger]). Unable to complete a second concerto (in B minor), Grieg continued to tinker with his early masterpiece, submitting changes to the publisher as late as 21st July 1907 (six weeks before his death). The last two versions represent Grieg's mature conception of the piece. However, it was the earlier versions that established his reputation and were performed successfully by Edmund Neupert, Grieg himself, Harold Bauer, Ferruccio Busoni, Teresa Carreño, Edward Dannreuther, Arthur De Greef, Agathe Backer Grøndahl, Sir Charles Hallé, Ignacy Jan Paderewski, Raoul Pugno, Alexander Siloti and others, under conductors such as Rachmaninov and Tchaikovsky. Neupert, the dedicatee, premièred the *Concerto* in Copenhagen on 3rd April 1869. Writing to Grieg of his tremendous success, he noted that the audience 'broke into a real storm as early as the cadenza of the first movement'.

As might be expected, the most substantial differences appear between the autograph (1868) / first published edition (1872), recorded here for the first time, and the familiar score. The piano part remained remarkably consistent throughout the work's long gestation. Nevertheless, nearly a hundred subtle changes can be found (mainly in performance directions: tempi, dynamics and articulation marks) as well as a few noticeable alterations in keyboard writing. In contrast, the *Concerto's* orchestration underwent constant revision. Over three hundred differences in instrumentation, doubling, performance directions, register, notes and harmony can be found between the original and the version usually performed. Many of these are significant enough to change the sound or 'colour' of a passage.

The original score calls for two horns instead of four, lacks a piccolo, but adds a tuba to the trombones. Representative differences between the original and familiar version are summarized below. For a more detailed comparison, see the 'Editorial Commentary' to *Edvard Grieg: Complete Works*, Vol.10 (Frankfurt: C.F. Peters, 1980), pp. 81-85.

First movement: *Allegro molto moderato*

- 1 The familiar timpani roll is launched by *pizzicato* strings and supported by tuba and horns;
- 2 the piano enters with its A minor chord at the top of the keyboard, but *without* full orchestra;
- 4 the A minor arpeggio in the piano is slightly modified in layout;
- 5-6 the E major chord in the piano is voiced differently and is preceded by bass octave E instead of G sharp;
- 43-45 the flute, rather than oboe, echoes the piano melody at the end of the transition to the second theme; the first clarinet doubles the flute an octave lower;
- 49-52 the lyrical second theme is introduced by solo trumpet, rather than by cellos; the marking is *Tempo lento* instead of *Più lento*;
- 89-90 the statement of the first theme in the development section is given to the first clarinet, doubled by the flute an octave higher; these same instruments (instead of the horn) echo themselves (91-92) an octave lower;
- 141-144 the scoring of the recapitulation is similar to that of the exposition; the oboe echoes the piano (cf. 43-45) as in the familiar version, but here it has an extra triplet with grace-notes (143) and is doubled by the first bassoon an octave lower;
- 176 the piano figure F-E-D sharp-B in the cadenza (*Presto*) is repeated only six times instead of twenty-one;
- 203 the cadenza ends with single trills in both hands rather than tremolos;

Second movement: *Adagio*

- 21-25 The brief dialogue between horn and cello, 'one of the most memorable points in the whole score' (Gerald Abraham) is absent, this material appearing in the first violins;
- 55-62 at rehearsal letter B, flute and clarinet in octaves double the piano melody;
- 79-80 strings provide an accompaniment, with first violins doubling the piano melody an octave lower;
- 84 the concluding D flat arpeggio in the piano (*Lento*) is absent;

Third movement: *Allegro moderato molto e marcato*

- 1-4 The *pizzicato* strings are absent; the staccato chords in the wind are an octave lower;
- 59-64 the first violins double the piano *on* the beat, instead of off the beat;
- 140-161 the familiar (solo) flute theme is *doubled* first by the clarinet and then by the oboe; the string accompaniment is an octave lower than in the later version and not *sul ponticello*;
- 410-418 flutes and oboes are silent;
- 418-421 the first trumpet is an octave higher; trills appear in all of the strings;
- 422-430 the marking is *Maestoso* rather than *Andante maestoso*; the piccolo is absent; the apotheosis of the 'flute' them (cf. 140ff) is given to trumpets and trombones, instead of trumpets, wind and cellos;
- 431-432 triplet chords in the piano are found instead of bare octaves;
- 436 the final statement of the 'flute' theme appears in the horns (instead of trombones), trumpets and violins.

Concerning this recording of the 'original' Grieg *Concerto*, some will ask 'Why?' The same question could be posed, with justification, of the 138th, 139th, *ad infinitum* recordings of the familiar score. In a sense, it seems appropriate on the 150th anniversary of Grieg's birth and the 125th anniversary of the concerto's composition to bring the work full circle. Grieg's *Concerto* has been imitated, fragmented and refracted by later composers: truncated and arranged by Grainger, popularized by Liberace; recorded on the honky-tonk piano by 'Crazy Fritz' and set

to words by Robert Wright and George Forrest in the Broadway musical *Song of Norway* (1944). What remains is to hear the work in its original form, without the suggestions of others, without the maturity and greater experience gained by the composer between the age of 25 (1868) and the age of 64 (1907). At the least, this recording sheds new light on Grieg's early style and on the evolution of his masterpiece. It allows one to hear, once again, the version that Liszt sight-read in 1870 and that elicited his memorable words of encouragement: 'Go on, I tell you. You have the stuff!'

Dr. Allan B. Ho

Acknowledgements (preparation of the score); Allan B. Ho, Aaron Jackson, Mark Sarich (Southern Illinois University at Edwardsville); Inger Johanne Christiansen (Oslo University Library [for microfilms of the autograph and first printed edition]).

Pieces without opus number for solo piano

The *Larvikspolka* (EG101) and the *23 Small Piano Pieces* (EG104) date from earliest years of Grieg's studies — the period shortly before he travelled to Leipzig to study. The *Larvikspolka*, written in 1858, is in all probability the earliest known composition by Grieg. Grieg was then fifteen years old, and we know that during that summer he accompanied his father, consul Alexander Grieg, on an extended visit to Østland, stopping at Larvik to visit his mother Gesine's sister Evardine, or 'Auntie Kühle' as she was called. We do not know whether the *Larvikspolka* can be directly associated with this journey, but such an association certainly cannot be ruled out. It is, however, important that this little piano piece — in common with the *23 Small Piano Pieces* — hints at the musical language and tradition which he acquired from his mother, who was his first piano teacher. She had received her musical education in Germany. Carl Maria von Weber and Wolfgang Amadeus Mozart were the composers she most admired, and the music of Ludwig van Beethoven was also very dear to her. It was within this classico-romantic sphere that Grieg received his basic musical training — as both the *Larvikspolka* and the *23 Small Piano Pieces* demonstrate. There are moreover grounds for assuming that Nos. 2, 5 and 6 from the *23 Small Piano Pieces* were the works that the world-

famous Norwegian violinist heard when the 15-year-old Edvard Grieg played him his own compositions — the same summer during which the *Larvikspolka* was written. It was on this occasion that Ole Bull advised Edvard Grieg's parents to send him abroad to study; both from the compositions he had heard and also from Edvard's piano playing it had been apparent to Ole Bull that Grieg's talent was considerable. Shortly after his meeting with the legendary Ole Bull, Grieg was therefore withdrawn from school and sent to what was probably the foremost music conservatory of the period, the Leipzig Conservatory. This institution had been founded by Felix Mendelssohn-Bartholdy in the year of Grieg's birth, 1843. At the conservatory Grieg was a hard-working and enthusiastic student, especially of piano playing and composition. On the title page of the *Nine Children's Pieces* which he wrote in Leipzig and which form part of the *23 Small Piano Pieces* (Nos. 4, 7, 9, 10, 13, 16, 18, 19 and 21) he wrote 'Op.17'! In 1859 he gathered these nine pieces together with assorted other works and gave them the collective title *23 Small Piano Pieces*.

Rune J. Andersen

Love Derwinger (b. 1966) studied the piano with Professor Gunnar Hallhagen in Stockholm. He made his début with Liszt's *Second Piano Concerto* at the age of 17 and has since given concerts in many countries on both sides of the Atlantic. Love Derwinger has appeared with a number of leading artists including Ingvar Wixell, Nicolai Gedda and Manuela Wiesler. He appeared in a concert broadcast on BBC television with Håkan Hardenberger and Christian Lindberg. He has formed a duo with Roland Pöntinen. Besides duo recitals they have also performed Poulenc's *Double Concerto* with the Belgian Radio Orchestra, and they appear with the Kroumata percussion ensemble. Love Derwinger has performed Xenakis's *Third Piano Concerto* with the Stockholm Philharmonic Orchestra and has recorded Scriabin's *Prometheus* (BIS-CD-534) and the original version of Stenhammar's *First Piano Concerto* (BIS-CD-550) as well as the Danzi *Piano Quintets* with the Berlin Philharmonic Wind Quintet (BIS-CD-532/552/592).

The **Norrköping Symphony Orchestra** (SON) was founded in 1912. Among its chief conductors have been Ivar Hellman (1914-28), Heinz Freudenthal (1936-52), Herbert Blomstedt (1954-62), Everett Lee (1962-72), Franz Welser-Möst (1986-91)

and Jun'ichi Hirokami (since 1991). During the 1980s the orchestra reached a strength of some 70 musicians. Under the baton of Franz Welser-Möst the orchestra twice took part in the Linz Bruckner Festival. To inaugurate this festival in 1991 the orchestra played Orff's *Carmina Burana* to an audience of 100,000 people on the banks of the River Danube. The orchestra appears on three other BIS recordings.

Jun'ichi Hirokami began his international conducting career in 1984 after winning the first Kondrashin Competition in Amsterdam. The jury included the conductors Bernard Haitink, Franco Ferrara and Vladimir Ashkenazy —who, for a concert tour as a pianist in Japan, immediately engaged Hirokami to conduct. After five years as guest conductor, Hirokami was unanimously elected chief conductor of the Norrköping Symphony Orchestra. He appears on two other BIS records.

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

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

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

Deshalb ist es heute, mehr denn je, wünschenswert geworden, erstmals durch Schallplatten ein vollständiges Bild des Griegschen Einsatzes auf dem Gebiete der Klaviermusik zu schaffen, ein Wunsch, der durch die vorliegende Gesamtaufnahme seiner Klavierwerke der Schallplattengesellschaft BIS verwirklicht wird (BIS-CD-104-113; BIS-CD-619-620).

Grieg, der selbst ein tüchtiger Pianist war und oft seine eigenen Werke im In- und Ausland interpretierte, begann seine Komponistenlaufbahn mit Klavierstücken im deutsch-romantischen Stil während der Studienjahre am Leipziger Konservatorium (1858-1862). Es hat sich dabei herausgestellt, daß sein melodisches Talent später entwickelt war als das harmonische. Eine beginnende Lösung von den Vorbildern ist bereits in den *Poetiske tonebilleder*, Op.3 (Kopenhagen 1863), spürbar, aber sein entscheidender Durchbruch als markanter Musiker und origineller Harmoniker fand zwei Jahre später mit den *Humoresker*, Op.5, statt. Unter Beeinflussung der fesselnden Ideen einer selbständigen norwegischen Tonkunst des Freundes Rikard Nordraak (1842-66) schafft Grieg hier einen neuen Stil, auf Integration volksmusikalischer Elemente aufgebaut. Auf poliertere Art und mit stärkerer Anlehnung an die Traditionen der Romantik wird diese Entwicklung im *Klavierkonzert a-moll* (1868) fortgesetzt.

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

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

Der Gipfel der Griechischen Klavierkunst wird in seiner letzten Periode erreicht, durch die Einrichtungen norwegischer Volksmusik, 16 *Norwegische Volksweisen*, Op.66 (1896) und die 17 *Slåtter*, 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 meinen Volksliedbearbeitungen, Op 66, und auch sonst, habe ich versucht, meine Empfindungen der verborgenen Harmonien unserer Volksmusik zum Ausdruck zu bringen. In diesem Zusammenhang bin ich besonders von den chromatischen Verbindungen innerhalb des harmonischen Gewebes gereizt worden.“

Dag Schjelderup-Ebbe

Klavierkonzert a-moll, Op.16 (Urfassung)

Seit mehr als einem Jahrhundert ist Griegs *Konzert in a-moll* Op.16 (1868) eines der beliebtesten Werke im Repertoire. Hunderte von hoffnungsvollen jungen Pianisten wählen es jedes Jahr für ihr Debüt mit Orchester, und zumindest einmal setzte es den Schlußstrich einer bemerkenswerten Karriere, als Simon Barer am 2. April 1951 auf der Bühne der Carnegie Hall starb, während er den ersten Satz mit dem Philadelphia Orchestra spielte. Mindestens 137 verschiedene Aufführungen des Werkes erschienen in kommerziellen Aufnahmen (Klavierrollen, LP, CD, Laserplatten und Tonbänder) durch ein wahrhaftiges *Who's Who* der Pianisten des 20. Jahrhunderts, von A (Géza Anda und Claudio Arrau) bis Z (Krystian Zimerman). Noch größer ist die Schar jener Pianisten, die das Konzert gespielt aber nicht aufgenommen haben, darunter Legenden aus der Urzeit, aber auch Personen, die man normalerweise nicht mit diesem Werk verbinden würde. Leonard Bernstein hielt nicht viel von diesem Werk, spielte es aber im Alter von 15 Jahren. Vladimir Horowitz wollte es zwischen 1940 und 1952 seinem Repertoire einverleiben, aber das Publikum verlangte, er sollte das erste Konzert von Tschajkowskij und das dritte von Rachmaninow spielen. Selbst Glenn Gould, der die meisten Konzerte verachtete, erwog es, das Grieg-Konzert „wegen des Familienstolzes“ aufzunehmen (da der Großvater seiner Mutter ein Cousin des

Komponisten gewesen war); in den frühen 1960er Jahren waren Aufnahmetermine sogar mit dem Cleveland Orchestra vorgemerkt, aber sie wurden im letzten Moment gestrichen, wodurch das nicht Wirklichkeit wurde, was mit Goulds eigenen Worten „der Publikumshit des Jahrhunderts“ hätte werden können!

Griegs Konzert scheint nach dem Muster von Schumanns Konzert in derselben Tonart Op.54 (1841-45) geschrieben worden zu sein. Zahlreiche thematische und strukturelle Ähnlichkeiten sind vorhanden, besonders in den ersten Sätzen. Griegs Konzert wiederum hat dafür in mehreren späteren Werken Spuren hinterlassen: die beiden Konzerte von Edward MacDowell (1882/1884-86) sind Grieg einiges schuldig, wie auch Christian Sinding's Konzert Op.6 (1887-88), die Urfassung von Rachmaninows erstem Konzert (1890-91), sowie das Konzert in c-moll von Frederick Delius (1897-1904). Dieser Einfluß ist vielleicht nicht einmal erstaunlich: MacDowell studierte Klavier bei Teresa Carreño zu jener Zeit, in der das Konzert von Grieg ihr Kennzeichen wurde; Sinding war ein etwas jüngerer Landsmann von Grieg und trat unvermeidlich in seine Fußstapfen; Rachmaninow behauptete, Grieg sei „für ihn das größte Klavierkonzert“; und Delius war einer von Griegs größten Verehrern in England. In jüngeren Jahren beeinflusste Griegs Konzert weiterhin die Komponisten, indem es in einem gewissen Sinn der Urtyp eines romantischen Klavierkonzerts wurde: eine Fundgrube romantischer Stilmerkmale und Klischees. Mehr als bloße Echos von Grieg können in Filmpartituren gehört werden, wie Richard Addinsells *Warschauer Konzert* (1941). Weiterhin zitiert Franz Reizenstein Grieg in seinem *Concerto popolare [a Piano Concerto to end all Piano Concertos]* (1958, ein Favorit bei den berühmten Hoffnung-Festivals, in welchem Pianist und Orchester sich nicht einigen können, welches Werk gespielt werden soll); Elliott Schwartz verwendet elektronisch bearbeitete Auszüge aus Grieg um eine bekannte Umgebung für einen avantgardistischeren, improvisierten Vordergrund zu schaffen in seinem *Grand Concerto* für Klavier und Tonband (1973); und Olav Anton Thommessen verwendet auf ähnliche Weise Fragmente aus dem Grieg, so ähnlich wie frühere Komponisten Melodien oder Volkslieder ausliehen, als „kulturelle Referenzen“ in seinem *Glass Bead Game: Introduction and Macrofantasy on Grieg's Concerto in A minor for Piano and Large Symphony Orchestra* (1980).

Angesichts der enormen Beliebtheit und des Einflusses von Griegs Konzert ist, abgesehen von Programmheftkommentaren, erstaunlich wenig über das Werk geschrieben worden. Die Partitur, deren Klänge wir fast das ganze 20. Jahrhundert hindurch gehört haben, ist nur eine von sieben Hauptfassungen (1868; 1872; 1882; 1890; 1894/95; 1917; 1919/20 [ed. Percy Grainger]). Da es ihm nicht gelang, ein zweites Konzert (in h-moll) zu vollenden, fuhr Grieg damit fort, an seinem frühen Meisterwerk herumzubasteln, und er brachte dem Verleger Änderungen bis zum 21. Juli 1907 (d.h. sechs Wochen vor seinem Tode). Die letzten beiden Fassungen geben Griegs reife Auffassung vom Stück wieder. Sein Ruhm baute aber auf den früheren Fassungen, die mit Erfolg von Pianisten aufgeführt wurden wie Edmund Neupert, Grieg, Harold Bauer, Ferruccio Busoni, Teresa Carreño, Edward Dannreuther, Arthur De Greef, Agathe Backer Grøndahl, Sir Charles Hallé, Ignacy Jan Paderewski, Raoul Pugno, Alexander Siloti u.a., unter Dirigenten wie Rachmaninow oder Tschaikowskij. Neupert, dem das Werk gewidmet wurde, spielte die Uraufführung in Kopenhagen am 3. April 1869. Als er Grieg schriftlich vom großen Erfolg berichtete, bemerkte er: „das Publikum brach bereits bei der Kadenz des ersten Satzes in einen wahrhaftigen Sturm aus.“

Wie zu erwarten finden wir die erheblichsten Unterschiede zwischen dem Autograph (1868) / Erstausgabe (1872), hier erstmals eingespielt, und der uns bekannten Partitur. Die Klavierstimme blieb während der langen Geschichte des Werks bemerkenswert gleich. Dessen ungeachtet können an die hundert kleine Änderungen gefunden werden (hauptsächlich hinsichtlich der Vortragsbezeichnungen: Tempi, Dynamik und Artikulationsbezeichnungen), neben einigen merkbaren Veränderungen im Klaviersatz. Im Kontrast dazu wurde die Orchestration des Konzertes ständig revidiert. Mehr als 300 Unterschiede bezüglich Instrumentation, Verdoppelungen, Vortragsbezeichnungen, Oktavlagen, Tönen und Harmonien können zwischen der Originalfassung und der üblicherweise gespielten registriert werden. Viele von ihnen sind genügend signifikant um den Klang oder die „Farbe“ einer Passage zu verändern.

In der Originalpartitur finden wir zwei Hörner statt vier, kein Piccolo, dafür aber eine Tuba neben den Posaunen. Anschließend werden repräsentative Unterschiede zwischen den beiden Fassungen angeführt. Für einen genaueren

Vergleich, siehe den Kommentar des Herausgebers in der Grieg-Gesamtausgabe, Band 10 (Frankfurt; C.F. Peters, 1980), pp. 81-85.

Erster Satz: *Allegro molto moderato*

- 1 Der bekannte Paukenwirbel beginnt mit einem Streicherpizzicato und wird von Tuba und Hörnern unterstützt;
- 2 das Klavier beginnt mit seinem a-moll-Akkord in hoher Lage, aber ohne volles Orchester;
- 4 das a-moll-Arpeggio des Klaviers ist leicht modifiziert;
- 5-6 der E-Dur-Akkord im Klavier ist anders verteilt, die Baßoktave vorher ist ein E statt Gis;
- 43-45 nicht die Oboe sondern die Flöte gibt ein Echo der Melodie beim Übergang zum zweiten Thema; sie wird von der ersten Klarinette in der Unteroktav verdoppelt;
- 49-52 das lyrische zweite Thema wird nicht von den Celli sondern von einer Solotrompete eingeführt;
- 89-90 in der Durchführung wird das erste Thema von der ersten Klarinette gebracht, von der Flöte eine Oktav höher verdoppelt; dieselben Instrumente (nicht das Horn) bringen ein Echo (91-92) um eine Oktav tiefer;
- 141-144 die Instrumentation der Reprise ähnelt jener der Exposition; die Oboe gibt dem Klavier ein Echo (vgl. 43-45) wie in der bekannten Fassung, aber hier hat sie eine extra Triole mit Verzierungen (143) und wird vom ersten Fagott in der Unteroktav verdoppelt;
- 176 die Klavierfigur f-e-dis-h in der Kadenz (*Presto*) wird nur sechsmal wiederholt statt einundzwanzig;
- 203 die Kadenz endet mit einfachen Trillern beider Hände statt mit Tremoli;

Zweiter Satz: *Adagio*

- 21-25 der kurze Dialog zwischen Horn und Cello, „eine der unvergeßlichsten Stellen der ganzen Partitur“ (Gerald Abraham), fehlt, das Material erscheint in den ersten Violinen;

- 55-62 beim Probenbuchstaben B verdoppeln Flöte und Klarinette die Klaviermelodie in Oktaven;
- 79-80 die Streicher spielen eine Begleitung, während die ersten Violinen die Klaviermelodie eine Oktav tiefer verdoppeln;
- 84 das abschließende Arpeggio des Klaviers in Des-Dur (*Lento*) fehlt;

Dritter Satz: *Allegro moderato molto e marcato*

- 1-4 das Streicherpizzicato fehlt, die Staccatoakkorde der Bläser sind um eine Oktav tiefer;
- 59-64 die ersten Violinen verdoppeln das Klavier auf dem Taktschlag, nicht dazwischen;
- 140-161 das bekannte Thema der Soloflöte wird verdoppelt, zunächst von der Klarinette, dann von der Oboe; die Streicherbegleitung ist um eine Oktav tiefer als in der späteren Fassung und nicht *sul ponticello*;
- 410-418 Flöten und Oboen schweigen;
- 418-421 die erste Trompete ist um eine Oktav höher; Triller in sämtlichen Streichern;
- 422-430 die Tempobezeichnung ist *Maestoso*, nicht *Andante maestoso*; das Piccolo fehlt; die Apotheose des „Flöthemas“ (vgl. 140f.) erscheint bei Trompeten und Posaunen, nicht bei Trompeten, Holzbläsern und Celli;
- 431-432 Triolenakkorde im Klavier, nicht nackte Oktaven;
- 436 das „Flöthema“ erscheint letztlich bei den Hörnern (nicht Posaunen), Trompeten und Violinen.

Angesichts dieser Aufnahme des „originalen“ Grieg-Konzerts werden manche fragen „Warum?“«. Dieselbe Frage könnte aber berechtigterweise bezüglich der 138., 139., *ad infinitum* Aufnahmen der bekannten Partitur gestellt werden. Irgendwie scheint es 150 Jahre nach Griegs Geburt und 125 Jahre nach der Entstehung des Konzerts angebracht, den Kreis zu schließen. Griegs Konzert wurde von späteren Komponisten imitiert und in Stücke gebrochen; von Grainger gekürzt und arrangiert; von Liberace popularisiert; auf einem Honky-Tonk-Klavier von „Crazy Fritz“ eingespielt; von Robert Wright und George Forrest im Broadway-Musical *Song of Norway* (1944) mit einem Text versehen. Was uns bleibt ist, das

Werk in der Originalfassung zu hören, *sans* die Vorschläge Anderer, *sans* die Reife und größere Erfahrung, die der Komponist zwischen dem Alter von 25 (1868) und 64 (1907) gewann. Zumindest wirft diese Aufnahme ein neues Licht auf Griegs Frühstil und auf die Entwicklung seines Meisterwerks. Sie erlaubt uns, wieder einmal jene Fassung zu hören, die Liszt 1870 vom Blatt las, und die seine denkwürdigen Worte der Ermunterung veranlaßte: „Ich sage Ihnen, machen Sie weiter. Sie haben das Zeug dazu!“

Dr. Allan B. Ho

Die Bereitstellung der Partitur ist folgenden Personen zu verdanken: Allan B. Ho, Aaron Jackson, Mark Sarich (Southern Illinois University, Edwardsville); Inger Johanne Christiansen (Universitätsbibliothek Oslo [für Mikrofilme des Autographs und die erste gedruckte Ausgabe]).

Werke ohne Opuszahl für Soloklavier

Larvikspolka (EG101) und **23 kleine Klavierstücke** (EG104) stammen aus der Zeit gleich bevor Grieg zwecks Studien nach Leipzig reiste, bzw. aus dem ersten Studienjahr. Die *Larvikspolka* ist allem Anschein nach die früheste uns bekannte Komposition von Grieg — 1858 geschrieben. Grieg war damals 15 Jahre alt, und wir wissen, daß er jenen Sommer mit seinem Vater, Konsul Alexander Grieg, auf einer längeren Reise in die Provinz Östlandet verbrachte. In Larvik besuchten sie die sogenannte „Tante Kühle“, Edvardine, die Schwester von Edwards Mutter Gesine Grieg. Es ist nicht bekannt ob die *Larvikspolka* etwas mit dieser Reise zu tun hat, aber ganz unwahrscheinlich ist es nicht. Wichtig ist aber, daß diese kleine Klavierkomposition zusammen mit den *23 kleinen Klavierstücken* etwas über die Tonsprache und die Tradition verrät, in welchen Grieg bei seiner Mutter erzogen worden war, die seine erste Klavierlehrerin war. Sie hatte in Deutschland eine musikalische Ausbildung bekommen. Carl Maria von Weber und Wolfgang Amadeus Mozart waren ihre Lieblingskomponisten, und auch Ludwig van Beethoven lag ihr am Herzen. In dieser klassisch-romantischen Sphäre bekam Grieg seine grundlegende musikalische Ausbildung: davon zeugen die *Larvikspolka* und die *23 Klavierstücke*. Vermutlich waren es außerdem Nr.2, 5 und 6 aus den *23 kleinen Klavierstücken*, die der weltberühmte norwegische Violinist Ole Bull hörte,

als ihm der 15 Jahre alte Edvard Grieg eigene Kompositionen vorspielte, im selben Sommer als er die *Larvikspolka* komponierte. Bei jener Gelegenheit gab Bull Edwards Eltern den Rat, ihn zwecks Studien ins Ausland zu schicken — sowohl die Kompositionen als auch Edwards Klavierspiel hatten ihm zu verstehen gegeben, daß ein außergewöhnliches Talent vor ihm stand. Kurze Zeit nach der Begegnung mit dem legendären Ole Bull wurde Edvard Grieg deswegen aus der Schule geholt und an das vielleicht hervorragendste Konservatorium der damaligen Zeit geschickt, das von Felix Mendelssohn-Bartholdy in Griegs Geburtsjahr 1843 gegründete Leipziger Konservatorium. Dort wurde er ein fleißiger und wißbegieriger Student, besonders in Klavier und Komposition. Auf die Titelseite der *Neun Kinderstücke*, die in Leipzig entstanden und Teil der 23 *Klavierstücke* sind (Nr.4, 7, 9, 10, 13, 16, 18, 19 und 21) setzte er Opus 17! 1859 fügte er einige andere Stücke hinzu unter dem Sammeltitle 23 *kleine Klavierstücke*.

Rune J. Andersen

Love Derwinger (geboren 1966) studierte Klavier bei Prof. Gunnar Hallhagen in Stockholm. Im Alter von 17 Jahren debütierte er mit Liszts *zweitem Klavierkonzert*; seither gab er Konzerte in vielen Ländern beiderseits des Atlantiks. Er trat mit vielen führenden Künstlern auf, darunter Ingvar Wixell, Nicolai Gedda und Manuela Wiesler. Im britischen Fernsehen erschien er in einem Konzert mit Håkan Hardenberger und Christian Lindberg zusammen. Mit Roland Pöntinen gründete er ein Klavierduo, das neben reinen Duokonzerten auch Poulencs *Doppelkonzert* mit dem Belgischen Rundfunkorchester spielte und mit dem Schlagzeugensemble Kroumata auftritt. Love Derwinger spielte das *dritte Klavierkonzert* von Xenakis mit dem Stockholmer Philharmonischen Orchester; für BIS hat er Skrjabins *Prometheus* (BIS-CD-534) sowie die Urfassung von Wilhelm Stenhammars *erstem Klavierkonzert* (BIS-CD-550) aufgenommen. Außerdem spielte er die drei *Klavierquintette* von Franz Danzi mit dem Philharmonischen Bläserquintett Berlin für denselben Label ein (BIS-CD-532/552/592).

Das **Symphonieorchester Norrköping** (SON) wurde 1912 gegründet. Unter den Chefdirigenten können erwähnt werden Ivar Hellman (1914-28), Heinz Freudenthal (1936-52), Herbert Blomstedt (1954-62), Everett Lee (1962-72), Franz

Welser-Möst (1986-91) und Jun'ichi Hirokami (ab 1991). In den 1980er Jahren erreichte das Orchester die Stärke von gut 70 Mitgliedern. Unter der Leitung von Welser-Möst wirkte das Orchester u.a. zweimal beim Linzer Brucknerfest mit. Zur Einweihung des Festivals spielte das SON 1991 Orffs *Carmina Burana* vor 100.000 Hörern an den Donauufeln. Das Orchester erscheint auf 3 weiteren BIS-Platten.

Jun'ichi Hirokami begann seine internationale Dirigentenkarriere 1984, nachdem er den ersten Kondraschinwettbewerb in Amsterdam gewonnen hatte. In der Jury saßen u.a. die Dirigenten Bernard Haitink, Franco Ferrara und Vladimir Ashkenazy — dieser, der als Pianist eine Tournee nach Japan absolvieren sollte, engagierte gleich Hirokami als Dirigent. Nach fünf Jahren als Gastdirigent wurde Hirokami 1991 einstimmig zum Chefdirigenten des SON gewählt. Jun'ichi Hirokami dirigiert auf zwei weiteren BIS-Platten.

Le remarquable langage tonal au nationalisme marqué si éloquent dans ses multiples œuvres diverses pour le piano plaça **Edvard 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 Bartók ont été reconnus plus ouvertement qu'auparavant. L'avantage de redonner sur disque une image complète de l'apport 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 (BIS-CD-104-113 et BIS-CD-619-620).

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 (1858-62). Son sens de la mélodie se développa plus lentement que celui de l'harmonie. 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 rattachée 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. *Ballade en sol mineur* op.24 (1875-76), une série de variations sur une chanson de folklore norvégien, est la plus importante composition pour piano solo de Grieg quant à ses dimensions extérieures et intérieures. Dix ans plus tard, il écrivit une nouvelle œuvre majeure pour piano dans un genre complètement différent, la *Suite Holberg* op.40, des pastiches très personnels de danses du 18^e siècle. De 1867 à 1905, Grieg publia l'importante série d'œuvres mineures pour le piano (les 66 *Pièces lyriques* en 10 volumes sont particulièrement bien connues) qui répandirent sa musique partout dans le monde musical grâce aux cascades mélodiques captivantes et à la richesse en couleurs des progressions harmoniques empruntées à la musique de folklore de son pays.

Le sommet de la musique pour piano de Grieg se trouve dans sa période finale avec ses arrangements de musique de folklore norvégien, 19 *Norske folkeviser* op.66 (1896) et les 17 *Slåtter* op.72 (1902-03). Ici, Grieg donne intuitivement libre cours à sa compréhension inspirée et entièrement personnelle de l'harmonie dans laquelle la fusion de chromatisme avancé et de modalité ainsi qu'un emploi libre de la dissonance sont des signes évidents d'innovation à l'intérieur de la musique contemporaine. Dans une lettre à son biographe américain H.T. Finck en 1900, Grieg jette de la lumière sur le sujet par le résumé suivant:

“Le monde de l’harmonie a sans cesse été la sphère de mes rêves et le lien entre mon emploi personnel de l’harmonie et celui de la musique de folklore norvégien était un mystère pour moi. J’ai trouvé que l’obscur profondeur dans notre musique de folklore provient de possibilités harmoniques insoupçonnées. Dans mes arrangements de chansons de folklore opus 66 et ailleurs, j’ai essayé d’exprimer mes idées au sujet des harmonies cachées dans notre musique de folklore. A cet égard, ce sont les liens chromatiques à l’intérieur de la structure harmonique qui m’ont particulièrement captivé.”

Dag Schjelderup-Ebbe

Concerto pour piano en la mineur, op.16 (version originale)

Le *concerto en la mineur op.16* (1868) de Grieg est demeuré, depuis plus d’un siècle, une des œuvres les plus populaires du répertoire. Chaque année, des centaines de jeunes pianistes ambitieux le choisissent pour leurs débuts avec orchestre et, au moins à une occasion, le concerto de Grieg mit fin à une carrière remarquable quand Simon Barer mourut sur la scène du Carnegie Hall pendant qu’il jouait le premier mouvement avec l’Orchestre de Philadelphie (2 avril 1951). Au moins 137 interprétations différentes de l’œuvre ont été enregistrées à des fins commerciales (rouleaux pour pianos mécaniques, disques microsillons, disques compacts, disques laser et bandes sonores) par un véritable Bottin Mondain de pianistes du 20^e siècle, de A (Géza Anda et Claudio Arrau) à Z (Krystian Zimerman). La liste des pianistes qui ont joué, non pas enregistré, le concerto est encore plus longue, incluant des légendes d’antan ainsi que des figures qu’on n’aurait normalement pas associées à l’œuvre. Leonard Bernstein n’avait pas une haute opinion de Grieg mais il joua la partie solo à l’âge de 15 ans. Vladimir Horowitz voulut ajouter Grieg à son répertoire entre 1940 et 1952 mais les auditeurs lui réclamaient toujours le premier de Tchaïkovsky et le 3^e de Rachmaninov. Même Glenn Gould, qui dédaignait la plupart des concertos, considéra enregistrer le Grieg “par fierté de famille” (le grand-père de sa mère ayant été un cousin germain du compositeur); des séances d’enregistrement furent même prévues avec l’Orchestre de Cleveland au début des années 1960 mais elles

furent annulées à la dernière minute laissant inachevé ce qui aurait pu être, selon les mots de Gould lui-même, “le truc publicitaire du siècle!”

Le concerto de Grieg semble avoir été modelé d'après celui de Schumann op.54 (1841-45) dans la même tonalité. On peut trouver de nombreuses ressemblances thématiques et structurelles, surtout dans les premiers mouvements. A son tour, le Grieg a laissé son empreinte sur plusieurs œuvres ultérieures: les deux concertos de MacDowell (1882/1884-86) ont une dette envers celui de Grieg, ainsi que le concerto op.6 (1887-88) de Christian Sinding, la version originale du premier concerto (1890-91) de Rachmaninov et le concerto en do mineur (1897-1904) de Frederick Delius. Cette influence n'est peut-être pas surprenante: MacDowell étudia le piano avec Teresa Carreño à la même époque où le concerto de Grieg devint le cheval de bataille de cette dernière; Sinding était un compatriote un peu plus jeune que Grieg et il marcha inévitablement sur les traces de ce dernier; Rachmaninov déclara que le concerto de Grieg était pour lui le plus grand des concertos pour piano et Delius resta un des plus fidèles admirateurs de Grieg en Angleterre. Plus récemment, le concerto de Grieg a continué d'influencer des compositeurs devenant, en un sens, l'archétype du concerto pour piano romantique: un entrepôt de gestes et de clichés romantiques. Des échos du Grieg peuvent être entendus dans des partitions de films comme *Warsaw Concerto* (1941) de Richard Addinsell. De plus, Franz Reizenstein cite le Grieg dans son *Concerto popolare* [un concerto pour piano pour mettre fin à tous les concertos pour piano (1958); une fois une pièce favorite aux festivals Hoffnung] dans lequel le pianiste et l'orchestre ne semblent pas pouvoir s'entendre sur quelle pièce jouer; Elliott Schwartz utilise des extraits du Grieg, traités électroniquement, pour fournir un contexte familial à un premier plan improvisé, plus avant-gardiste, dans son *Grand Concerto pour piano et bande électronique* (1973); de même Olav Anton Thommessen utilise des fragments du Grieg, comme des compositeurs antérieurs ont emprunté des chants ou des chansons folkloriques, comme “références culturelles” dans son “Jeu de billes de verre: Introduction et macrofantaisie sur le concerto en la mineur pour piano et grand orchestre symphonique de Grieg” (1980).

Vu la popularité et l'influence énormes du concerto de Grieg, il est étonnant que si peu ait été écrit sur l'œuvre hormis les notes de programme. La partition

familière entendue dans la majeure partie du 20^e siècle est en fait une des sept versions principales [1868; 1892; 1882; 1890; 1894/95; 1917; 1919/20 (éd. Percy Grainger)]. Incapable de terminer un second concerto (en si mineur), Grieg continua de bricoler avec son chef-d'œuvre de jeunesse, soumettant des changements à son éditeur jusqu'au 21 juillet 1907 (c'est-à-dire six semaines avant sa mort). Les deux dernières versions représentent la conception mûre de Grieg de la pièce. Ce furent pourtant les versions antérieures qui établirent sa réputation et furent jouées avec succès par Edmund Neupert, Grieg, Harold Bauer, Ferruccio Busoni, Teresa Carreño, Edward Dannreuther, Arthur De Greef, Agathe Backer Grøndahl, sir Charles Hallé, Ignace Jan Paderewski, Raoul Pugno, Alexander Siloti et d'autres, sous la direction de chefs d'orchestre comme Rachmaninov et Tchaïkovsky. Neupert, le dedicataire, créa le concerto à Copenhague le 3 avril 1869. Dans une lettre à Grieg où il lui rapportait son énorme succès, il releva que le public "était debout déjà à la cadence du premier mouvement."

Comme on s'y attend, les différences les plus appréciables apparaissent entre la version autographe (1868)/1^{ère} édition publiée (1872), enregistrée ici pour la première fois, et la partition familière. La partie de piano est restée remarquablement la même pendant tout le temps de la longue gestation de l'œuvre. Pourtant, près de 100 petits changements peuvent être détectés (concernant surtout les indications d'interprétation: tempi, nuances et articulation) ainsi que quelques nettes altérations dans la partie pour piano. D'un autre côté, l'orchestration du concerto fut sujette à de constantes révisions. On peut trouver plus de 300 différences quant à l'instrumentation, les redoublements, les directions d'exécution, les registres, les notes et l'harmonie entre la version originale et celle exécutée communément. Plusieurs sont assez importantes pour changer la sonorité ou la "couleur" d'un passage. La partition originale requiert 2 cors au lieu de 4, n'a pas de piccolo mais ajoute un tuba aux trombones. Les principales différences entre la version originale et la familière sont présentées en résumé ci-dessous. Pour une comparaison plus détaillée, voir le *Commentaire éditorial d'Edvard Grieg: Œuvres complètes, vol. 10* (Francfort: C.F. Peters, 1989), pp. 81-85.

Premier mouvement: *Allegro molto moderato*

- 1 le roulement familier de timbales est déclenché par les cordes *pizzicato* et supporté par le tuba et les cors;
- 2 le piano entre avec son accord de la mineur à l'aigu du piano mais *sans* l'orchestre en entier;
- 4 l'arpège de la mineur au piano est légèrement modifié dans sa disposition;
- 5-6 l'accord de mi majeur au piano a une autre position et est précédé par une octave basse de mi au lieu de sol dièse;
- 43-45 au lieu du hautbois, la flûte fait écho à la mélodie du piano à la fin de la transition au second thème; la première clarinette double la flûte à l'octave inférieure;
- 49-52 le second thème lyrique est introduit par la trompette solo au lieu des violoncelles; l'indication est marquée *Tempo lento* au lieu de *Più lento*;
- 89-90 l'exposition du premier thème dans le développement est donné à la première clarinette doublée par la flûte à l'octave supérieure; ces mêmes instruments (au lieu du cor) se font écho (91-92) une octave plus bas;
- 141-144 l'orchestration de la réexposition est semblable à celle de l'exposition; le hautbois fait écho au piano (cf. 43-45) comme dans la version familière mais il a ici un triolet de surplus avec des notes d'agrément (143) et il est doublé par le premier basson à l'octave inférieure;
- 176 le motif fa-mi-ré dièse-si du piano dans la cadence (*Presto*) n'est répété que 6 fois au lieu de 21;
- 203 la cadence finit par des trilles simples aux deux mains plutôt que par des trémolos.

Second mouvement: *Adagio*

- 21-25 le bref dialogue entre cor et violoncelle, "un des moments les plus mémorables de toute la partition" (Gerald Abraham) est absent, ce matériel apparaissant aux premiers violons;
- 55-66 à la lettre de répétition B, flûte et clarinette en octaves doublent la mélodie au piano;

- 79-80 les cordes fournissent l'accompagnement, les violons I doublent la mélodie du piano une octave plus bas;
84 l'arpège final de ré bémol au piano (*Lento*) manque.

Troisième mouvement: *Allegro moderato molto e marcato*

- 1-4 les cordes *pizzicato* manquent; les accords *staccato* aux vents sont à l'octave inférieure;
59-64 les violons I doublent le piano *sur* le temps au lieu d'en syncope;
140-161 le thème familial à la flûte (solo est *doublé* d'abord par la clarinette puis par le hautbois; l'accompagnement des cordes est une octave plus bas que dans la version ultérieure et pas *sul ponticello*;
410-418 flûtes et hautbois se taisent;
418-421 la première trompette est à l'octave supérieure; des trilles apparaissent dans toutes les cordes;
422-430 l'indication est *Maestoso* au lieu d'*Andante maestoso*; le piccolo est absent; l'apothéose du thème de la "flûte" (cf. 140 et suivantes) est donné aux trompettes et trombones au lieu des trompettes, bois et violoncelles;
431-432 accords en triolets au piano au lieu de simples octaves;
436 l'exposition finale du thème de la "flûte" apparaît aux cors (au lieu d'aux trombones), trompettes et violons.

"Pourquoi?" est la question que d'aucuns poseront face à cet enregistrement de la version "originale" du concerto de Grieg. On pourrait à juste titre la répéter devant les 138^e, 139^e, ad infinitum enregistrements de la partition familière. D'un côté, il semble approprié de refermer le cercle de l'œuvre à l'occasion du 150^e anniversaire de la naissance de Grieg et du 125^e de la composition du concerto. Ce dernier a été imité, fragmenté et réfracté par des compositeurs qui ont suivi; tronqué et arrangé par Grainger; popularisé par Liberace; enregistré sur le piano bastringue par "Crazy Fritz", et mis en paroles par Robert Wright et George Forrest dans la pièce de Broadway *Song of Norway* (1944). Il reste à entendre l'œuvre dans sa forme originale, sans les suggestions des autres, sans la maturité et la grande expérience acquise par le compositeur entre l'âge de 25 (1868) et de 64 ans (1907). A tout le moins, cet enregistrement répand une nouvelle lumière sur le

style juvénile de Grieg et sur l'évolution de son chef-d'œuvre. Il nous permet d'entendre, encore une fois, la version que Liszt lut à vue en 1870 et qui obtint à Grieg ces mots d'encouragement mémorables: "Continuez, je vous le dis. C'est ça!"

Dr. Allan B. Ho

Remerciements (préparation de la partition) à: Allan B. Ho, Aaron Jackson, Mark Sarich (Southern Illinois University à Edwardsville); Inger Johanne Christiansen [Bibliothèque de l'université d'Oslo (pour les microfilms de l'autographe et de la première édition imprimée)].

Œuvres sans numéro d'opus pour piano solo

Larvikspolka (EG101) et *23 Petits Morceaux pour piano* (EG104) survinrent peu avant le départ de Grieg pour Leipzig où il devait étudier et pendant sa première année d'études. *Larvikspolka* semble être la toute première composition de Grieg à être conservée — elle fut écrite en 1858. Grieg avait alors 15 ans et, cet été-là, il fit un séjour prolongé dans l'est de son pays avec son père, le consul Alexander Grieg, à Larvik entre autres où il rendit visite à Evardine, la sœur de sa mère Gesine Grieg, appelée "tante Kühle". On ignore si *Larvikspolka* peut être rattachée à ce voyage mais ce serait bien possible. En tout cas, l'important est que cette petite composition pour piano ainsi que les *23 Petits Morceaux pour piano* donnent un aperçu du langage musical et de la tradition que Grieg reçut de sa mère, son premier professeur de piano. Elle avait fait ses études de musique en Allemagne. Carl Maria von Weber et Wolfgang Amadeus Mozart étaient ses compositeurs préférés et Ludwig van Beethoven aussi avait une place dans son cœur. C'est dans cette atmosphère classico-romantique que Grieg entreprit son éducation musicale — *Larvikspolka* et les *23 Petits Morceaux pour piano* en témoignent fidèlement. On croit de plus que le violoniste norvégien de réputation internationale Ole Bull entendit les nos 2, 5 et 6 des *23 Petits Morceaux* joués par Grieg lui-même pour lui l'été de la composition de *Larvikspolka*. C'est à cette occasion qu'Ole Bull conseilla aux parents d'Edvard d'envoyer ce dernier à l'étranger pour étudier — les compositions de Grieg et sa façon de jouer du piano firent comprendre au violoniste qu'il était en présence d'un grand talent. Peu après sa rencontre avec le légendaire Ole Bull, Edvard Grieg quitta son école pour entrer

probablement au meilleur conservatoire de musique de l'époque, celui de Leipzig, fondé par Felix Mendelssohn-Bartholdy l'année de la naissance de Grieg, en 1843. Grieg fut un élève de conservatoire appliqué et avide d'apprendre, surtout en matière de piano et de composition. Sur la page de titre de *Neuf Morceaux pour enfants*, écrits à Leipzig et faisant partie des *23 Morceaux pour piano* (nos 4,7,9,10, 13, 16, 18, 19 et 21), il écrivit *opus 17!* En 1859, il regroupa ces morceaux ainsi que quelques autres et les intitula *23 Petits Morceaux pour piano*. **Rune J. Andersen**

Love Derwinger, piano, est né en 1966 et a étudié avec le professeur Gunnar Hallhagen à Stockholm. Il fit ses débuts à l'âge de 17 ans dans le *second concerto pour piano* de Liszt et il a donné depuis des concerts dans plusieurs pays des deux côtés de l'Atlantique. Love Derwinger s'est produit avec de nombreux artistes éminents dont Ingvar Wixell, Manuela Wiesler et Nicolai Gedda, il a participé à un concert télédiffusé de la BBC avec Håkan Hardenberger et Christian Lindberg et il a formé un duo avec Roland Pöntinen. En plus de leurs récitals de duettistes, ces deux pianistes ont joué le *Concerto pour deux pianos* de Poulenc avec l'Orchestre de la Radio belge; ils ont aussi collaboré avec l'ensemble de percussion Kroumata. Love Derwinger a interprété le *troisième concerto pour piano* de Xenakis avec l'Orchestre Philharmonique de Stockholm et il a enregistré *Prométhée* de Scriabine (BIS-CD-534) et la version originale du *premier Concerto pour piano* de Wilhelm Stenhammar (BIS-CD-550) sur BIS ainsi que les quintettes pour piano de Danzi avec le Quintette à vent de la Philharmonie de Berlin (BIS-CD-532/552/592).

L'Orchestre Symphonique de Norrköping (SON) fut fondé en 1912. Parmi ses chefs attitrés, nommons Ivar Hellman (1914-28), Heinz Freudenthal (1936-52), Herbert Blomstedt (1954-62), Everett Lee (1962-72), Franz Welser-Möst (1986-91) et Jun'ichi Hirokami (depuis 1991). Dans les années 1980, l'ensemble prit les proportions d'un orchestre symphonique adulte avec plus de 70 membres. Sous la direction de Welser-Möst, l'orchestre participa deux fois entre autres au festival international Bruckner à Linz. En 1991, SON inaugura le festival avec *Carmina Burana* de Carl Orff devant 100,000 auditeurs le long des rives du Danube. L'orchestre a enregistré sur 3 autres disques BIS.

Jun'ichi Hirokami entreprit sa carrière internationale de chef d'orchestre en 1984 après avoir gagné le premier concours Kondrashin à Amsterdam. Le jury se composait entre autres des chefs d'orchestre Bernard Haitink, Franco Ferrara et Vladimir Ashkenazy — ce dernier engagea immédiatement Hirokami pour diriger une tournée qu'il devait lui-même faire au Japon comme pianiste. En 1991, Hirokami fut choisi à l'unanimité comme chef attitré de SON après en avoir été le chef invité pendant cinq ans.

INSTRUMENTARIUM

[Concerto] Steinway D Grand Piano; Piano technician: Günther Ingo
[Solo pieces] Steinway D Grand Piano; Piano technician: Conny Carlsson

Recording data: [Concerto] 1993-03-28 at the Linköping Concert Hall (Konserthus), Sweden; [Solo pieces] 1993-05-04 at the Musical Academy Concert Hall, Stockholm, Sweden

Recording engineer: [Concerto] Ingo Petry; [Solo pieces] Ingo Petry & Robert von Bahr

[Concerto] 4 Neumann TLM170, 2 Neumann KM131 & 2 Neumann KM130 microphones; Studer 961 mixer; Fostex D-20 DAT recorder; [Solo pieces] 2 Neumann TLM170 & 2 Neumann KM130 microphones; Studer 961 mixer; Fostex D-20 DAT recorder

Producer: [Concerto] Robert Suff; [Solo pieces] Robert von Bahr

Digital editing: [Concerto] Jeffrey Ginn; [Solo pieces] Robert von Bahr

Cover text: Dag Schjelderup-Ebbe [Introduction]; Dr. Allan B. Ho [Concerto]; Rune J. Andersen [Solo pieces]

English translation: William Jewson, Andrew Barnett

German translation: Per Skans

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover photograph: K. Nitschke

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

© & © 1993, BIS Records AB



Love Derwinger

Photo: © Caroline Roosmark



Jun'ichi Hirokami

soh