

A photograph of two men standing in front of a yellow, two-story building with a balcony. The man on the left has grey hair and is wearing a dark jacket over a blue shirt and a grey sweater. The man on the right has light hair and is wearing a dark jacket with a fur collar over a striped shirt. The background shows a cloudy sky and bare trees.

.....@.....
EDVARD GRIEG

CHASING THE BUTTERFLY

RECREATING GRIEG'S 1903 RECORDINGS AND BEYOND...

.....@.....
SIGURD SLÅTTEBREKK, PIANO

TONY HARRISON, CREATIVE DIRECTOR
OSLO PHILHARMONIC ORCHESTRA · MICHAIL JUROWSKI

SIMAX
classics

EDVARD GRIEG (1843-1907)

CD1

- 1 Bryllupsdag på Trolldhaugen / Wedding Day at Trolldhaugen (Lyric Pieces, vol. VIII, Op. 65, No. 6) 02:02
2 III Alla menuetto (Piano Sonata in E minor, Op. 7) 02:39
3 IV Finale (Piano Sonata in E minor, Op. 7) 02:36
4 Til Våren / To Spring (Lyric Pieces, vol. III, Op. 43, No. 6) 01:54
5 Gangar (Lyric Pieces, vol. V, Op. 54, No. 2) 01:53
6 Sommerfugl / Butterfly (Lyric Pieces, vol. V, Op. 54, No. 1) 01:55
7 Tempo de Menuetto ed energico (Humoresker, Op. 6, No. 2) 01:38
8 Brudfølget drar forbi / The Bridal Procession Passes (Folkelivsbilder, Op. 19, No. 2) 02:58
9 Etterklang / Remembrances (Lyric Pieces, vol. X, Op. 71, No. 7) 01:41

Piano Sonata in E minor, Op. 7
10 I Allegro moderato 04:13
11 II Andante molto 04:00
12 III Alla menuetto 02:39
13 IV Finale 05:51

14 Ballade in G minor, Op. 24 19:06

SIGURD SLÅTTEBREKK, PIANO

Recorded on Edvard Grieg's 1892 Steinway at Trolldhaugen

- 15 Bryllupsdag på Trolldhaugen / Wedding Day at Trolldhaugen (Lyric Pieces, vol. VIII, Op. 65, No. 6) 02:00
16 III Alla menuetto (Piano Sonata in E minor, Op. 7) 02:37
17 IV Finale (Piano Sonata in E minor, Op. 7) 02:35
18 Til Våren / To Spring (Lyric Pieces, vol. III, Op. 43, No. 6) 01:50
19 Gangar (Lyric Pieces, vol. V, Op. 54, No. 2) 01:54
20 Sommerfugl / Butterfly (Lyric Pieces, vol. III, Op. 43, No. 1) 01:47
21 Tempo de Menuetto ed energico (Humoresker, Op. 6, No. 2) 01:39
22 Brudfølget drar forbi / The Bridal Procession Passes (Folkelivsbilder, Op. 19, No. 2) 02:54
23 Etterklang / Remembrances (Lyric Pieces, vol. X, Op. 71, No. 7) 02:31

EDVARD GRIEG, PIANO

1903 acoustic recording in Paris

- 24 Bryllupsdag på Trolldhaugen / Wedding Day at Trolldhaugen (Lyric Pieces, vol. VIII, Op. 65, No. 6) 02:03

SIGURD SLÅTTEBREKK, PIANO EDVARD GRIEG, PIANO

A version editing between the 1903 and the 2008 recordings

- 25 Til Våren / To Spring (Lyric Pieces, vol. III, Op. 43, No. 6) 02:03
The 1930's re-issue of the 1903 recording of Edvard Grieg, played on a Selby Horn Gramophone at Trolldhaugen

CD2

Concerto for Piano and Orchestra, Op. 16

- 1 I Allegro molto moderato 12:19
2 II Andante 06:54
3 III Allegro moderato 09:52

SIGURD SLÅTTEBREKK, PIANO
OSLO PHILHARMONIC ORCHESTRA
MICHAIL JUROWSKI, CONDUCTOR

RECREATING GRIEG'S 1903 RECORDINGS AND BEYOND...

SIGURD SLÅTTEBREKK AND TONY HARRISON

When we finally finished working on the recording of the Piano concerto in 2005 it hardly felt like a beginning, but so it turned out to be. The original intention had been to see the work from a fresh perspective, breathing the oxygen of the new. To simply bypass any tradition-encrusted patina, and remake. Strange as it may seem, the inspiration was the slim but still vivid reflections of the work, recordings made when it was still modern music. Chief among them the cadenza made by Percy Grainger in 1908 and the composer's few acoustic recordings of other pieces. It was hardly systematic but it was a catalyst, both for the concerto and this new, much larger and bolder project.

The recreation of Grieg's 9 acoustic recordings made in Paris in 1903 could legitimately have been an end in itself. A huge amount of surface noise on the discs makes the listening experience a very uncomfortable one and renders Grieg's performances virtually impenetrable. Computer restoration is one solution, but is, in our view, largely unsuccessful, removing as much of the really essential components of the music as the noise itself. In any event, "noise-removal" was not the real purpose of our attempts at restoration, being merely a fortunate and very welcome by-product. No, this recreation was taken on to try to understand Grieg's performance strategies on both the micro and macro levels, from the very tiniest turn of phrase or weight of note to the boldest sweep of musical line and narrative structure. Furthermore, we felt that this newfound understanding could be brought to bear on filling in the gaps of pieces that Grieg – due to the time constraints of the 78rpm disc – only partly recorded, for example the last movement of the Sonata Op 7. Finally, we dared to use those interpretive strategies that we had learnt thus far to create anew the first two movements of that Sonata and also the Ballade, music that was never recorded by Grieg. It is for others to judge its success, but it is certainly the crown of our research.

OUR METHOD

How was this achieved? Firstly, and perhaps most obviously, in order to try to recreate such subtle nuances of Grieg's performance we could only be helped by using his own piano, still present and in fine working order in his Villa at Troldhaugen. Playing the same keys, breathing the same air.

And then the physical process of recording – examining the components of Grieg's playing and re-playing them: single notes, turns of phrase, longer sections, whole pieces; deconstructing, re-building, melding and forging. Understanding through imitation, and imitation through understanding. The resultant recordings were often massively edited on the computer, sometimes as an end in itself and sometimes as a bridge to further refine the performance for the next day's recording. Either way, muscle-memory improved, the subconscious began to take over and some kind of contact was made.

We do not claim to have cloned Grieg's original performances – though in fact they are extremely close and can, for the most part, run side by side without any discernable difference. That is not the point. Grieg was trained by Mocheles, Beethoven's influential student and friend. These 9 acoustic recordings represent a link to performance rooted in the early part of the 19th Century and now largely lost in present-day music making. They are real, physical and unambiguous examples of this great, otherwise forgotten, musical tradition. As such, they are priceless. We hope we have unlocked some of the mysteries that hide not only behind the wall of surface noise on the original discs, but also – and more importantly – within the playing itself.

SIGURD SLÅTTEBREKK – A PERSONAL VIEW

My first encounter with Grieg as a performer was in my early twenties. Someone had just made me aware of the actual existence of these recordings, and I was tremendously excited by the thought of hearing Grieg himself perform. My expectations were sky high and great was my confusion when I put on his famous lyrical piece "Sommerfugl". I simply didn't get it! I did not understand what was going on. Where was the safe and recognisable symmetry of the score, even considering the rhapsodic character of the piece? Where was the rhythmic steadiness I had always associated with Grieg? Certainly not in "Sommerfugl". And the strange and unintelligible transitions... Nothing seemed to be in place. It seemed weirdly interesting, but at the same time archaic and clearly not a way in which one would perform his music in the late 20th century.

My level of interest dropped – as a student I had other concerns, and I didn't really bother listening again to Grieg's recordings for years. Unfortunately, I think this presumptuous reaction of mine was not at all unlike the reaction of many others. Certainly, many musicians know of these recordings, but unquestionably and perhaps quite understandably, many listeners also feel alienated by the performance style. Appreciating the qualities of a performance without at least recognising the fundamentals of the style can be difficult.

I met these recordings several years later with greater openness and curiosity. I had matured, and developed a general interest in performances from the first decades of recording history, and greatly admired performers like Cortot, Moiseiwitsch, Rachmaninoff and many others. From this redirection, I had also recognised that development isn't necessarily synonymous with progress. I certainly had experienced the same great romantic sweep, swing and thrilling complexity listening to Martha Argerich, but there seemed to be such an abundance of performers from this early period with these artistic attributes. Although being highly individual performers, so many of them had the same kind of strong coherence in their performance, a tremendous consistency and immediacy – the evidence of an unbroken and living tradition.

My good friend, great inspirer and musical soul mate Tony Harrison came up with the idea of recreating some historic performances and to try to understand what was really going on. In principle, this is certainly not a revolutionary idea, but Tony was talking about recreating a performance as truthfully and as humanly possible in order to understand the performance, and about trying to develop the recording process into an analytical tool. Our intention was to use these insights in performance.

As a pedagogic principle imitation is indeed neither new nor unproblematic. In his comprehensive book on Tempo Rubato, "Stolen Time", Richard Hudson puts his finger right on the spot when discussing the passing on of the unique and highly sophisticated kinds of Rubato that Chopin possessed, and which he taught his students mainly by means of imitation: "There is a danger, however, in this method of teaching, for some students are very clever at learning, like a parrot, all the nuances appropriate to a particular piece, but, when faced with a new composition, cannot themselves comprehend the musical sense which determines all the details of execution. When one imitates, one reproduces only the exterior results of musical thought."

This illustrates precisely the major challenge in our project. We wanted not only to replicate or imitate – the most essential part of the project has been trying to understand the performance or performance strategies at a root level and to assimilate these strategies into the performance of other repertoire. Assimilation, in the scientific meaning of the word, is nature's process of making non-organic substance into an organic substance. This assimilation, the transformation of "non-organic" imitation into musical "organic matter", is in fact the very litmus test of our project. Without the convincing assimilation of our newly acquired knowledge, we are only dealing with dead knowledge.

APPROACHING GRIEG'S PERFORMANCE

When trying to recreate a performance style from the past, there is a very significant and constant danger that this process of assimilation – the integration of the many rediscovered details – will at the same time contribute to the delineation of the overall structure. There is a risk that the zooming in on the details of articulation and musical eloquence, however important it may be, hinders the development of sophisticated, overall formal musical relationships – a musical entity. Needless to say, the lifting of one's eyes from the local view to the large-scale shapes of the landscape is of the greatest importance.

This may seem an obvious point to make but in my view it is still an imminent danger in a traditional "authentic" approach, where the lack of audible sources is the elephant in the room that nobody seems to mention. This crucial assimilation of the various single elements of a performance into a convincing whole is where the written sources come to an end! In a highly perceptive review of the Grieg recordings included here, Will Crutchfield says:

These are dashing, spirit filled, tremendously rhythmic performances[...]. The tempos tell us a lot, and what he does within them tells even more. The hesitations and rushings are High Romantic pianism at its most confident and appealing... if the records had not survived (and they barely did!), our understanding of how music sounded in the 19th century would be significantly diminished.

[New York Times January 31st 1993]

A performance style is of course very much an amalgamation of tradition and individuality – of milieu and genetics – and distinguishing the two is often impossible. Imitation at the level we were aiming at would in any case presuppose a total and almost masochistic submission to another mind, temperament, technique and performance style – indeed a highly personal experience. Grieg's particular characteristics, his extreme sensitivity of touch, the lovely and unexplainable shadings, the rushing and lingering, the ever present swing, the unexpected and yet so convincing timing in the transitions, the contour of the phrasing – together they all constitute musical gestures which have an almost physical content, closely related to human gestures. My attempts to realise this felt more and more like a kind of musical psychoanalysis, and the reproducing of such an intimate and personal testimony more than a century later was at times a rather touching experience to me. Yet, his emotions are never on display, and his noble sensitivity bears witness of a lifetime performing and refining many of these pieces.

In retrospect, I certainly find myself somewhat surprised by the way my own performance has become so fundamentally affected by this work. Not to say that the influence from Grieg came as a surprise to me, being the sole purpose of this project. I did however expect it to be more of a purely intellectual journey into the style of these historic performances, taking on various strategies and principles, still retaining a certain distance, allowing myself to move convincingly between styles for demonstration and lecture purposes. The reality, however, is that the painstaking work on these recreations has affected my musical instinct, and rewinding now seems very difficult.

TONY HARRISON – A PERSONAL VIEW

A bit of a chameleon really, as a practical musician I am a conductor but I have also spent much of my working life as a recording producer, a far more subterranean beast to be sure. The alchemy practised by this particular life form – and alchemy there certainly is – is by its very nature at a level below the visible. In a sense the very success of my work here is judged, at least in part, by its invisible incorporation within the living, breathing body of the performance. And so it should be.

I find the recording sessions and the long weeks, often months – or, uniquely for this project almost a year – of editing and mixing incredibly exciting places to be. Unlike so many other walks of life we can write our own rulebook. This is a place where we can explore the very limits of music, firing off new ideas and running, flying with them – finding out what makes the music really work from the smallest moment of a gesture or an inflection to the grandest sweep of the architecture of the whole. It is also, at its best, powerful in its final effect but always curiously fragile in its realisation – and oh so difficult to capture.

But in truth I suppose I am still the nine-year-old boy who furiously cycled off to the local town one Mother's Day with the unshakable conviction of being a good son for once and buying something really nice for my dear mother. Ever one to be side-tracked there was that defining moment during my shopping travels when I sped past what was called then, and most accurately described as, a junk shop. Stopping hard in my tracks the object of my desire stood before me, inelegantly propped up amid the grime and clutter of the shop window – a rather beaten up and, truth be told, not very attractive wind-up gramophone.

Not at all one of those beautiful beasts crowned most elegantly with its brightly coloured upward curling horn, but an altogether more utilitarian soul. It was very out of fashion even more than now – solid square, and very brown. It came fully armed with a set of similarly un-cool brown slip cases each containing several heavy 78rpm records. But the inscriptions etched into each case in faded gold simply set me alight – Rubinstein: Chopin Concertos, Tchaikovsky Bb minor concerto; Serge Koussevitzky and Boston Symphony, Tchaikovsky 4th 5th 6th symphonies; Boulton, Elgar 2nd symphony; all of them recordings from the golden years of the 1930's. I somehow managed to struggle home with at least some of this bounty, the gramophone perched high on the saddle of my bike, the rest to be eagerly claimed later in the day.

I wore out that gramophone listening again and again to the treasures now firmly in my possession.

A few years later I discovered that recordings were made even earlier than the 1930s at the very beginning of the century, captured before the invention of the microphone by using long straight horns, steel needles, wax discs and clockwork motors. I got hold of everything I could lay my hands on, this time mostly on the rather few transfers made to LP at the time. Among the many treasures was an EMI release (made originally in the dark and distant days when they still gloried in the name of The Gramophone and Typewriter Company) of the legendary German conductor Artur Nikisch conducting a greatly reduced Berlin Philharmonic in the very first recording of a complete Symphony ever made - Beethoven's Symphony no 5 recorded in 1913. It was noisy and the sound made the telephone sound like hi-fi but it was a revelation.

CHASING THE BUTTERFLY

Even to someone like me who had regressed a generation or two and learned so much of the repertoire from the lions of the pre-war years from 78's, this was like breathing air from another planet so radically different was this way of making music. A few more years on and as a music student I was conducting the University orchestra in a concert that included the 5th symphony and did my level best to incorporate in my interpretation what I had learned from my long-dead heroes (I distinctly remember how my tempo at the end of the last movement, directly inspired by a startling Wilhelm Furtwängler performance with the Berlin Philharmonic in war torn Berlin, induced a fit of the giggles in one of my professors). All this was of course very un-scientific and no doubt only partly successful, if successful at all, but I was trying.

The frustration at not being able to unlock these things redoubled as my treasure trove increased. Some kind of special magic seemed to be at work in Rachmaninoff's spectacular conducting of the 2nd subject in the first movement of his 3rd symphony and it simply left me aghast. Its constant shifting of tempo, always surprising and yet totally inevitable and natural. How could that be possible? I was also absolutely certain that contained here was evidence of a performing knowledge of which only the slim shadow remained. It clearly demonstrated what musical notation, the written language of music, could and could not do. Of Rachmaninoff's wonderfully flexible line, changing speed and direction seemingly every moment there was barely any mention in the score and yet I was also sure then that what the composer did was in no way mere 'decoration' or momentary expressive inspiration, heart on sleeve, resulting in some vaguely attractive and romantic flexibility. It was something much deeper, much denser that dictated the internal and external architecture. It was the music itself, in a way that the notated score, flat on the page, was simply not.



AND SO TO GRIEG...

Rachmaninoff's recorded legacy is outstanding but it is not alone and among the very most important things from an earlier generation is the remarkable set of 9 pieces recorded by Edvard Grieg in Paris in the spring of 1903. Both Sigurd and I had become fascinated, perhaps more than a little obsessed, by the sheer density of this playing with its extreme detailing on the one hand but almost symphonic grasp of architecture and structure on the other. This was big playing that was thrown against the written page quite as much as the Rachmaninoff – perhaps even more so. As a group it also had a strange sense of being planned, so complete a picture it gives us of the most important aspects of the performance of Grieg's music. And not only his music. Grieg was a national composer and among the first to break the yoke of the German style in composition, but as a performer he was truly international and a wonderful exponent of German High Romanticism at its best. He could hardly have chosen a better group to show his range of ideas in interpretation.

So here we are in Grieg's living room, feeling like a couple of impostors, truth be told. Our passion and enthusiasm for our project had brought us this far. It had already convinced quite a few people to go along with both the idea and us but here we now were for real, at the start of the bottom line, painfully aware of the enormity of the task. Two musicians, close friends, comrades in arms with a common vision and now a common fear. In a sense I am still on my bike coming home from the junk shop – but now with a mountain to climb.

GRIEG PERFORMS GRIEG

SIGURD SLÅTTEBREKK AND TONY HARRISON

“Strong and sudden accents of all kinds and vivid contrasts of light and shade were outstanding features of his self-interpretations, while the note of passion that he sounded was of a restless and feverish rather than of a violent nature. Extreme delicacy and exquisiteness of detail were present in his piano playing and although the frailty of his physique, in his later years at least, withheld him from great displays of rugged force at the keyboard, he prized, and demanded, these resources in others, when occasion required.” – Percy Grainger

More than a century after his death, Grieg’s music still retains its ability to enthrall and engage. Its eternal freshness undimmed with the years constantly finds it new audiences ready to be entranced by its special form of magic. But there always seems to be whispers in the long winding corridors of serious musical minds – surely here is small-scale music, written smaller? Simple block structures, lack of development, the seams held together with sticking plaster – where are the transitions? The bigger pieces little more than several smaller pieces rather obviously bolted together. It is apparently clear on the page for all to see and even the most heartfelt and intelligent performer for the most part reinforces those geometric shapes in performance, as they are – well – Grieg.

And there we probably would have ended the story, had not these recordings existed. What they demonstrate is something remarkable and they turn all this on its head. Grieg in his own performances contradicts almost everything his own written page seems to reinforce. He forms long flexible lines, creating wonderfully dynamic frameworks totally unrestricted by the solid written shapes so clearly visible on the page, which seems so short-breathed by comparison. It is rather like an incomplete list of ingredients on the one hand and a superbly prepared gourmet meal on the other. Take *Til våren* for example, where all the joins in the theme are reshaped and reconnected, not only sweeping away the rather solid simple appearance of the theme on the page but also creating new contours released from the confines of his own score. It is supremely wonderful, now given its own free flight, and never ceases to amaze.

But if the impression we get as a listener to so many of these performances is of something inspired and improvisatory, unfolding the road as it is walked, then we would in fact be wrong in one respect. Even though clearly forged from a living force, Grieg is actually sculpting his phrases

on firm, but often complex and surprising, patterns in a remarkably consistent fashion. It so often gives the impression of something sparked by the moment and crisp with the freshness of the newly made but is in fact the product of a sharp musical mind and no doubt much reflection. And where may we ask is that perfectly balanced symmetry so often associated with this composer? It is, practically speaking, non-existent with not a hint of square rigidity when one looks even a fraction below the surface.

INTERPRETIVE DETAIL

To a modern audience one of the first things to strike home – and it does with a vengeance – is the tempi. He is always surprisingly fast. This nervous energy was one of the important things that struck Percy Grainger so forcibly, and many of his contemporaries also. But in reality this approach to tempo does not distinguish him significantly from many of the other great musicians of his time and the following decades. The extreme forwardness in, for example, the single cylinder recording of Brahms made in 1889 and much of Rachmaninoff’s recorded legacy leave similar impressions when first heard. The really incredible thing, however, is the way in which Grieg and so many other great performers of this golden age were able to incorporate such a vast amount of interpretive detail within often seemingly hair-raising basic speeds. But the overall shape and line always predominates, supported by the extremely rich detailing and shear musical content in the performance. But as always look a little deeper and so often, below a fast moving superstructure is to be found a much broader stroke with slower moving pulsing that points the way forward, creating a more panoramic view, symphonic in breadth.

During the twentieth century, however, a change seems to have gradually taken place in the way we play classical music. Although very gradual it is also fundamental. We have as musicians collectively become more logical, reduced the level of disturbance in our music making, brought into balance tendencies that were before in conflict. If today we are perhaps now more in harmony with Newton’s Law than the greatest performers of the first half century of recorded history (very roughly up until the 1940’s say) might have modified it a little to great effect – ‘every action has an unequal and opposite reaction’.

Grieg joins so many of the greatest performers of this earlier time in so many aspects of his playing style. His pulse and tempo are constantly affected by minute changes of direction. These create strong undercurrents under the surface and reinforce opposing tendencies increasing the tension and internal conflict. As we have talked about before there may be little evidence of this on the page but the result is both compelling and organic, and mesmerising in effect. If we zoom in for a moment

and look at a transition or a phrase ending we see him inevitably avoiding the obvious accumulation of like-minded elements. He almost never slows down, reduces tension, relaxes the rhythm and gets quieter in both hands at the same time. When he does it is a striking and bold effect.

It is the very opposite of the modern approach to these things. He is also surprisingly consequent in his approach to other musical elements, for example rhythm. In the Minuet movement from the sonata Grieg builds an incredible symphonic structure out of a piece that looks rather repetitive and short breathed on the page. Rhythm plays a very great part in that build. The triplet figure that threads through the whole piece is richly varied, finding very specific forms that often evolve over time, but he reserves the stable balanced form of equal notes for a few occasions (which in this case are not at all striking but points of liquid transition). The modern performer would more likely use the balanced form of the triplet as it looks on the page as his mantra and modify it at specific places for expressive effect. Grieg the Romantic miniaturist uses it for architectural development – quite a different standpoint to take.

“IT DON'T MEAN A THING IF IT AIN'T GOT THAT SWING”

Swing, or what Grieg always referred to in his letters and diaries as 'Schwung', is surely one of the basic elements of performance of all periods. That contact with the human body, that strong physical moulding of musical phrases and shapes seems natural to us humans. It is certainly very powerful indeed in Grieg's playing and that of so many of our early musical heroes, from the tantalizing Brahms recording onwards.

Today, what most people think of as swing is only one form, though an important one. It is basically dance based at its root (be it the Ländler or the Waltz in Vienna or Jazz in Brooklyn). It is relatively stable and centres around a regular recurring beat. The other form that Grieg and his contemporaries use to such great effect and for so much of the time grows from the same root but has an altogether more dynamic and subversive personality driving the music forward, often with great power. The swing or Schwung here develops and evolves bar by bar often creating really exciting internal conflicts. All this is heard to great effect in the Minuett where it is the powerhouse that drives the big shapes of the opening and the gentle leader of the long floated line in the quiet middle section.

Read more about 'Chasing the Butterfly' and other projects derived from this work on www.chasingthebutterfly.com

POSTLUDE...

The last two tracks on CD 1 offer different flavours. The penultimate track plays a little game we made up for ourselves. When I had edited what is perhaps the most famous of Grieg's pieces that he recorded, Brullupsdag på Troldhaugen, we had the thought of combining Grieg and Sigurd to show just how close they are. As well as being a bit of fun it nicely demonstrates this. I edited this version of the two boys at breakneck speed without thought to where I edited and I found it was possible to cut anywhere, as they were in such close agreement.

The final track on CD 1 is by way of homage to Grieg himself. Only one of the nine 78 discs that were recorded that day in 1903 was ever re-issued and that was Til Våren that EMI made available in their historic series in the 1930s, pressed from the original metal stampers as a 78 disc of course. This version is rare these days but possible to acquire and I have a good copy myself. We felt it would be nice to take the old man back to his beloved villa and piano so I took along my own horn Gramophone, set it up no more than a meter from where Grieg would have played countless times on his Steinway and recorded the result.

Tony Harrison

1 Edvard Grieg letter to Oscar Meyer February 12th 1906
Letters to Colleagues and Friends Benestad/Halverson p.530





GRIEGS INNSPILLINGER FRA 1903 I MUNTTLIG OVERLEVERING

SIGURD SLÅTTEBREKK OG TONY HARRISON

I 2005 gjorde vi en innspilling av Griegs klaverkonsert. Lite ante vi da at den skulle bli opptakten til et helt nytt prosjekt.

I arbeidet med klaverkonserten hadde vi et sterkt ønske om å se verket fra et nytt perspektiv, og vi forsøkte å frigjøre oss fra all den tradisjonsbefengte patina som omgir den populære konserten. Vi ville at musikken skulle puste friere, at den skulle bevege seg i et mer åpent landskap. Vi opplevde dette som en nyskapende innfallsvinkel. Samtidig var dette nye, paradoksalt nok, inspirert av de få lydopptakene som finnes av Griegs musikk fra komponistens egen samtid, da musikken hans ennå var moderne. Disse innspillingene er nå bleknede, men likevel intenst levende avtrykk av verkene.

De fineste blant lydsporene er de få stykkene Grieg selv spilte inn, og en kadens Percy Grainger spilte inn i 1908. Selv om vi ikke nærmet oss dem systematisk, opplevde vi at disse opptakene virket forløsende på tolkningen av klaverkonserten og ble en avgjørende inspirasjon for dette nye, omfattende og mer utfordrende prosjektet.

Det kunne vært et prosjekt i seg selv å sette i stand Griegs originalopptak fra Paris i 1903. Det er mye overflatestøy på platen. De er ubehagelige å lytte til, og Griegs spill framstår som temmelig utilgjengelig, ikke minst for en vanlig lytter. Det er mulig å restaurere lydsporene digitalt, men etter vår mening virker slik restaurering ofte mot sin hensikt, fordi man ikke bare fjerner støyen, men kan komme til å endre vesentlige deler av det musikalske uttrykket. Uansett var støyfjerning aldri vår hensikt.

Nei, vi begynte å arbeide med disse opptakene fordi vi ville prøve å forstå Griegs strategier som utøver, både på mikro- og makronivå, fra den minste frasering til de djerveste linjer og forløp. Dessuten innså vi at det var mulig å overføre det vi hadde lært av pianisten Grieg til andre verker som han – fordi en 78-plate har begrenset med plass – bare spilte inn deler av, for eksempel siste sats av sonaten op. 7. Sist, men ikke minst var tanken å anvende denne kunnskapen på musikk som Grieg selv aldri spilte inn – de første to satsene i den samme sonaten og hans Ballade i g-moll. Det må være opp til andre å bedømme om vi har lyktes, men for oss er Balladen selve kronen på verket i prosjektet.

INNSIKT GJENNOM IMITASJON – IMITASJON GJENNOM INNSIKT

Hvordan gjorde vi egentlig dette? Første skritt er kanskje innlysende: For å kunne gjenskape de fineste nyanser i Griegs spill, ville det være til stor hjelp å kunne bruke hans eget piano, som fortsatt er i fin stand og står i hjemmet hans på Trolldhaugen. Vi kunne spille på de samme tangentene som Grieg, puste inn den samme luften.

Så til opptaksprosessen. Gjennom lytting og spill i en uendelig runddans, utforsket vi bestanddelene i Griegs spill. Vi lyttet, og forsøkte å gjenskape enkelttoner, fraseringer, lengre avsnitt, hele verk; vi dekonstruerte, bygget opp igjen, knyttet sammen og formet. Innsikt gjennom imitasjon – imitasjon gjennom innsikt. Opptakene som kom ut av dette, ble ofte gjenstand for omfattende redigering i etterkant. Noen ganger kom vi fram til et ferdig resultat, andre ganger gjorde vi erfaringer som ble utgangspunkt for å løfte morgendagens innspilling enda et hakk. Det motoriske minnet utviklet seg kontinuerlig, underbevisstheten begynte å ta over, og vi kom i stadig tettere kontakt med materialet.

Vi hevder ikke å ha klonet Griegs originalinnspillinger, selv om Griegs innspillinger og våre versjoner ligger svært nær hverandre. I de fleste tilfeller kan man faktisk skifte mellom dem uten at det er mulig å skjelne dem fra hverandre. Likevel er en kloning av innspillingene altså ikke en målsetning i seg selv.

Grieg fikk undervisning av Mocheles, den innflytelsesrike pianisten som var Beethovens elev og venn. Disse ni opptakene der Grieg selv spiller, er en *forbindelseslinje* til en utøvertradisjon fra tidlig 1800-tall som mer eller mindre er forsvunnet i våre dagers musikalske praksis. Opptakene er reelle eksempler på musikalsk kunnskap som ellers ville vært glemt. I så måte er de uvurderlige. Vi håper at vi har klart å trenge igjennom noe av mystikken som omgir dem, og at vi ikke bare har kommet forbi overflatestøyen, men også – noe som er mye viktigere – inn i selve spillet.

SIGURD SLÅTTEBREKK – ET PERSONLIG PERSPEKTIV

Mitt første møte med pianisten Grieg var tidlig i tveårene. Noen hadde gjort meg oppmerksom på at Grieg faktisk hadde gjort egne innspillinger, og jeg var opprørt over tanken på å høre Grieg selv spille. Forventningene var skyhøye, forvirringen ble ikke mindre da jeg satte på det kjente lyriske stykket *Sommerfugl*. Jeg forstod det simpelthen ikke! Jeg kunne ikke skjønne den musikalske logikken. Hvor var den trygge og gjenkjennelige symmetrien man finner i notene? Hvor var den rytmiske stabiliteten jeg alltid hadde assosiert med Grieg? I alle fall ikke i *Sommerfugl*. Og alle de underlige og uforståelige overgangene... Ingen ting syntes å være på plass. Spillet virket forunderlig interessant, men på samme tid arkaisk – og ikke en måte å framføre Grieg mot slutten av det 20. århundre.

Jeg mistet interessen, og lyttet faktisk ikke til Griegs innspillinger igjen på mange år. Dessverre er jeg nok ikke alene om å reagere på denne måten. Mange musikere vet om disse opptakene, men forståelig nok opplever mange spillestilen som fremmed. Og det kan så visst være vanskelig å sette pris på Griegs tolkninger – eller andre framførelser for den saks skyld – uten å gjenkjenne de grunnleggende prinsippene for spillestilen.

Flere år senere hørte jeg opptakene igjen, denne gangen med en større åpenhet og nysgjerrighet. Jeg hadde nok modnet som musiker, og var blitt kjent med flere innspillinger fra den tidlige opptakshistorie. Jeg var en stor beundrer av utøvere som Cortot, Moiseiwitsj, Rachmaninoff og mange andre – og hadde innsett at utvikling ikke nødvendigvis er synonymt med framskritt. Den frie fraseringen, 'swingen' og kompleksiteten i linjeføringen hadde jeg da også opplevd hos enkelte av dagens utøvere, som f.eks Martha Argerich. Men jeg fant slik en overflod av utøvere fra denne perioden med disse kvalitetene. Hver av dem med sin tydelige egenart, og samtidig fornermer man en beslektet indre sammenheng i spillet – selve beviset på en ubrutt og levende tradisjon.

Det var min kjære venn, inspirator og musikalske tvillingsjel Tony Harrison som kom opp med ideen om å gjenskape noen historiske framførelser og forsøke å forstå hva som faktisk foregår i spillet. I utgangspunktet er ikke dette noen revolusjonerende tanke. Det var likevel noe besnærende i det Tony snakket om, det å imitere en musikalsk tolkning så godt som overhodet mulig for å prøve å forstå den. Ideen var altså å bruke lydopptaket ikke bare som et lagringsmedium, men som et aktivt analytisk verktøy – og siden bruke denne innsikten i foredlingen av eget spill.

Imitasjon er verken nytt eller uproblematisk som pedagogisk prinsipp. I sin omfattende bok om *tempo rubato*, "Stolen Time", setter Richard Hudson fingeren på dette. Han diskuterer hvordan

Chopin videreførte den unike og forfinede formen for rubato som han behersket til sine elever gjennom imitasjon: «Denne formen for undervisning kan være farlig. Noen studenter er veldig flinke til å imitere nyansene i et kjent verk, nesten som papegøyer. Men i det øyeblikk de står overfor en ukjent komposisjon, mangler de den grunnleggende forståelsen som styrer detaljene i utførelsen. Imitasjon reproducerer bare den ytre effekten av musikalsk tenkning.»

Dette illustrerer nøyaktig den største utfordringen vi møtte i prosjektet vårt. Vi skulle ikke bare lage imitasjoner eller replika. Vi ville forsøke å forstå framføringen eller strategiene for framføringen på et grunnleggende nivå, og assimilere og anvende disse strategiene i fortolkningen av annet repertoar. I den vitenskapelige betydningen betegner ordet assimilasjon en prosess der naturen forvandler noe ikke-organisk til en organisk substans. Denne omdanningen er egentlig selve lakmustesten på ideen vår. Hvis kunnskapen vi har tilegnet oss, ikke kan anvendes på en troverdig måte, ville vi bare stå igjen med død teori.

Å NÆRME SEG GRIEGS SPILL

Når man forsøker å gjenskape en spillestil fra en annen tid, er det en konstant fare for at selve prosessen – det å skulle integrere alle detaljene man har oppdaget – samtidig bidrar til å avgrense den overordnede strukturen. Ved å zoome inn på detaljer i artikulasjon og musikalsk veltalenhet – hvor viktig det enn måtte være – risikerer man å stirre seg blind og hindre større formforløp i å utvikle seg fritt. Det er helt nødvendig å løfte blikket fra den lokale koloritten de store linjene i landskapet.

Dette kan virke som et helt selvfølgelig poeng, men etter mitt syn er dette fortsatt en iboende fare ved den tradisjonelle "autentiske" tilnærmingen, der mangelen på klingende kildemateriale er elefanten i rommet som ingen ser ut til å kommentere. Når det gjelder den avgjørende sammenføyningen av detaljer til et overbevisende hele, kommer de skriftlige kildene ganske enkelt til kort. I en svært observant anmeldelse av Grieg-innspillingerne på denne platen sier Will Crutchfield:

Dette er levende, åndfulle, svært rytmiske framføringer[...]. Tempi forteller oss mye, og det han tillater seg innenfor dem, sier enda mer. Både det tilbakeholdte og det framoverlente er høyromantisk pianisme på sitt mest troverdige og tiltalende... hvis disse platene ikke hadde overlevd (og de overlevde bare såvidt!), ville vår forståelse av hvordan musikk hørtes ut i det 19. århundre vært bemerkelsesverdig forringet.

[New York Times 31. januar 1993]

Oppførelsespraksis innebærer selvfølgelig en sammensmeltning av tradisjon og individualitet – av miljø og genetikk – og å skille de to fra hverandre er ofte umulig. Imitasjon på det nivået vi siktet mot, ville i alle tilfelle bety å underkaste seg et annet menneskes tanke, temperament, teknikk og spillestil på en total og nesten masochistisk måte – en helt særegen erfaring. Alt det karakteristiske ved Griegs spill: det ekstremt følsomme anslaget, de vakre og uforklarlige avskygningene, det pågående og dvelende, den alltid tilstedeværende 'svingen', den uventede og likevel så overbevisende timingen i overgangene, frasenes kontur – sammen utgjør de musikalske gester med fysisk, kroppslig innhold, nært beslektet med den menneskelige gest. Mine forsøk på å gjenskape dette følte etter hvert som en slags musikalsk psykoanalyse. Det å skulle gjenskape Griegs intime og personlige vitnesbyrd mer enn et hundreår senere, har på et nivå også vært en ganske rørende opplevelse. Samtidig ligger aldri Griegs følelser i tykke lag utenpå, og hans noble sensitivitet vitner om et livslangt samvær med, og en kontinuerlig forfinelse av mange av disse verkene.

Når jeg ser tilbake, er jeg litt overrasket over i hvilken grad mitt eget spill er blitt påvirket av dette arbeidet. Ikke slik at innflytelsen fra Grieg kom som en overraskelse på meg; her ligger jo hele formålet med prosjektet. Men jeg hadde trodd at å utforske stilen i disse historiske framføringene først og fremst ville bli en intellektuell prosess. Jeg så for meg at jeg skulle kunne opprettholde en viss avstand til materialet og være i stand til å bevege meg overbevisende mellom ulike stiler – og demonstrere i undervisnings- og forelesningsøyemed. Men faktum er at det intense arbeidet med å gjenskape disse innspillingene har påvirket mitt musikalske instinkt fundamentalt, og det å spole tilbake nå oppleves nesten umulig.

TONY HARRISON – ET PERSONLIG PERSPEKTIV

Jeg kan kanskje beskrives som en kameleon. Som utøvende musiker er jeg dirigent, men jeg har også tilbrakt mye av mitt arbeidsliv som musikkprodusent – altså en skapning med noe mer av en underjordisk tilværelse. Denne livsformen praktiserer en slags alkymi – og alkymi er det sannelig – som ofte foregår utenfor det umiddelbart synlige. Arbeidet jeg gjør i produksjoner blir på en måte satt mer pris på jo mindre man legger merke til det. I det levende, pustende legemet som en musikalsk framføring utgjør, skal opptaket være usynlig.

For meg er innspillingene og de lange ukene, ofte månedene – og, i dette spesielle prosjektet nesten ett år – med redigering, miksing og annet etterarbeide, en utrolig spennende prosess å være i. Her kan vi skape våre egne regler, til forskjell fra hvordan det er på mange andre områder i livet. Vi kan utforske yttergrenser i musikken, kaste fram ideer, sveve sammen med ideene inntil vi finner ut akkurat hva det er som får musikken til å fungere; fra det minste punkt i en gest eller vending til den mest vidstrakte helhet. På sitt beste er dette en svært virkningsfull prosess – samtidig overraskes man ofte av å se hvor sårbar en fremførelse er for små, uheldige inngrep. Like gripende som et lydopptak kan være i sin endelige form, like skjørt kan det være.

I virkeligheten føler jeg meg fremdeles som den den niårige guttungen som syklet i rasende fart til byen før morsdag, fast bestemt på for en gangs skyld å være et godt avkom og kjøpe noe fint til den kjære mammaen min. Men som alltid ble jeg distraheret, og i et avgjørende øyeblikk på denne handleturen suste jeg forbi det man på den tiden kalte en skraphandel. Jeg bremsset hardt, og foran meg stod det jeg ønsket meg aller mest, stuet inn i et rotete butikkvindu: En ganske bulkete, og når sant skal sies, ikke særlig tiltalende sveivegrammofon.

Den kunne ikke på noen måte sammenlignes med vakre eksemplarer av arten der tuten slynger seg rundt og har nydelige farger. Denne var en mer praktisk utgave. Om mulig var den enda mer umoderne da enn nå – firkantet, solid og brun. Den hadde fullt tilbehør, blant annet et sett like lite trendy brune plateomslag. Hvert av dem inneholdt flere tunge 78-plater. På hvert omslag var det etsett inn titler i blek gullskrift som fikk hjertet mitt til å slå litt fortere: Rubinsteins Chopin-konserter, Tsjaikovskijs konsert i b-moll; Serge Koussevitzkij og Boston Symphony, Tsjaikovskijs fjerde, femte og sjette symfoni; Boult, Elgars andre symfoni; alt var innspilt i de gylne 1930-årene. På en eller annen måte klarte jeg å komme meg hjem med deler av denne skatten, med grammofonen vaglet på sykkelsetet. Resten ble avhentet senere på dagen.

Jeg slet ut den gramfononen. Jeg lyttet til disse skattene som nå var mine, igjen og igjen. Så oppdaget jeg at det også fantes lydopptak fra før 1930, lyd som var fanget inn før mikrofonen ble oppfunnet, ved hjelp av horn, nåler, voksruller og urverk. Jeg fikk tak i alt jeg kunne komme over, i første omgang det lille som fantes overspilt til LP. Blant annet fant jeg en EMI-utgivelse med den legendariske tyske dirigenten Artur Nikisj i spissen for en redusert Berlin-filharmoni i den første innspillingen av en symfoni som noensinne ble gjort – Beethovens femte symfoni, spilt inn i 1913. Opptaket var fullt av støy, og kvaliteten fikk telefoner til å virke som hi-fi, men det var en åpenbaring.

Å FANGE EN SOMMERFUGL

Selv for sånne som meg som hadde hoppet over en generasjon eller to, og stort sett kjente repertoaret fra førkrigsårenes 78-plater, var det å lytte til disse platene som å puste inn luften fra en annen planet; så radikalt annerledes var måten å lage musikk på. Noen år senere var jeg musikkstudent og dirigerte universitetets orkester i Beethovens femte. Jeg gjorde mitt beste for å bruke det jeg hadde plukket opp fra mine avdøde venners innspillinger (jeg husker spesielt hvordan tempoet mitt mot slutten av siste sats, direkte inspirert av en gripende Wilhelm Furtwängler med Berlin-filharmonien i det krigsherjede Berlin, utløste et latteranfallet hos en av professorene). Det var selvfølgelig helt uvitenskapelig og bare delvis vellykket, hvis det var vellykket overhodet. Men jeg prøvde.

Frustrasjonen over å ikke forstå disse tingene ble større og større jo flere innspillinger jeg kom over. Jeg syntes Rachmaninovs praktfulle forming av sidetemaet i første sats i hans egen tredje symfoni var magisk. Stadige temposkift som alltid overrasket, og likevel virket de både selvfølgelig og naturlige. Hvordan var det mulig? Jeg begynte å tro at jeg var på sporet av en oppførelsespraksis som vi i dag bare kan se skygger av. Dette fortalte noe om hva notasjon, musikalsk skrift, kan og ikke kan gjøre. I partituret fantes det ingen spor av Rachmaninovs vidunderlig fleksible linje, tempo og retning som syntes å forandre seg hvert øyeblikk. Samtidig var jeg fortsatt overbevist om at uansett hva en komponist foretok seg, var det aldri bare 'dekorasjon' eller et øyeblikks dyptfølt inspirasjon som ble til en eller annen vagt tiltrekkende, romantisk smidighet. Det måtte være noe dypere og fyldigere som dikterte den indre og ytre arkitekturen. Det måtte ligge i musikken selv, på en måte som partituret, et flatt papir, aldri kunne gjenspeile.



OG SÅ TIL GRIEG...

Opptakene etter Rachmaninov er unike, men ikke enestående, og blant viktige ting fra generasjonen før ham er de ni stykkene som Edvard Grieg spilte inn i Paris våren 1903. Både Sigurd og jeg var fascinert, kanskje til og med litt besatt, av tettheten i spillet, med en ekstrem detaljrikdom på den ene siden og et nesten symfonisk grep om arkitektur og struktur på den andre. Det er stort spilt, på en måte som utfordrer det hvite papiret vel så mye som Rachmaninov. Som helhet virker gruppen av stykker planmessig sammensatt, og gir et ganske fullstendig bilde av stilen i Griegs musikk. Og spillet gir ikke bare et bilde av Griegs stil. Som komponist var Grieg nasjonalt orientert og blant de første til å bryte båndene til den tyske komposisjonstradisjonen, men som utøver var han internasjonal og en utmerket eksponent for tysk romantikk på sitt beste. Han kunne vanskelig ha gjort et bedre utvalg verker for å vise spennet i spillet sitt.

Så der stod vi i Griegs stue og følte oss som to bedragerere. Nå hadde vår lidenskap og entusiasme brakt oss hit. Vi hadde overbevist en rekke mennesker om å stille seg bak prosjektet, og vi var virkelig her, ved begynnelsen, skremmende klare over oppgavens omfang. To musikere, nære venner, brødre i ånden, med en felles visjon og nå en felles frykt. På en måte var jeg fortsatt på sykkel på vei hjem fra skraphandleren – men nå med et helt fjell å bestige.

GRIEG SPILLER GRIEG

SIGURD SLÅTTEBREKK OG TONY HARRISON

«Sterke, plutselige betoningar av alle slag og levende kontraster mellom lys og skygge var påfallende egenskaper ved hans tolkningar av sin egen musikk, mens lidenskapen i spillet var mer av en rastløs og febril karakter enn det var voldsomt. Klaverspillet hans viser en ekstrem sensitivitet og utsøkt sans for detaljer, og selv om skjør fysikk, i alle fall i de siste årene, hindret ham i å utvise rå styrke ved tangentene, satte han pris på, og forlangte, disse egenskapene hos andre når anledningen tilsa det.» – Percy Grainger

Mer enn et århundre etter hans død har Griegs musikk fortsatt evnen til å trollbinde og engasjere. En evig friskhet, som ikke synes å la seg merke av tiden, tiltrekker seg stadig nye lyttere. Samtidig kan det virke som om det alltid hviskes i gangene: «Dette er da liten musikk, skrevet på en enda mindre måte? Enkle blokkstrukturer, manglende utvikling, sømmer holdt sammen med lim og tape – hvor er overgangene?» Og de større verkene er jo bare rekker av mindre biter som er skrudd sammen. Det framkommer jo tydelig av partituret, og til og med den mest ekteføyte og intelligente utøver vil oftest forsterke disse geometriske formene, siden dette er – vel – Grieg.

Og dette kunne vært slutten på historien, om ikke opptakene av Grieg selv hadde eksistert. De snur alt det som er nevnt på hodet på bemerkelsesverdige vis. Griegs egne framføringer motsier nesten alt hans egne noteark synes å forsterke. Han former lange, smidige linjer innenfor et vidunderlig dynamisk rammeverk – helt uavhengig av de kantede og solide formene som framstår på papiret, og som virker så kortpustede. Det er nesten som en ufullstendig matoppskrift på den ene side og et førtreffelig tilberedt måltid på den annen. Ta for eksempel *Til våren*, der alle frasesammenføyningene løses opp og formes på helt nye måter. Grieg neglisjerer temaets trauste framtoning på papiret, og trekker opp nye konturer, frigjort fra begrensningene i hans eget partitur. Spillet er i fri flukt og slutter aldri å forbause.

Men dersom man etter å ha hørt disse framførelsene sitter igjen med et inntrykk av noe improvisatorisk – av at veien blir til mens man går – er det feil. Selv om fraseringen oppleves som både fri, bevegelig og levende, former Grieg i virkeligheten frasene sine over en fast lest, og ofte på en uventet måte. Denne framgangsmåten er bemerkelsesverdig konsistent. Den gir

inntrykk av å være inspirert av øyeblikket, skarpt formulert med en nyskapende friskhet. Men det er resultatet av musikalsk intelligens og grundig overveieelse. Og hvor, om vi tør spørre, er den fullkomment likevektige symmetrien som så ofte er forbundet med denne komponisten? Den er praktisk talt ikke-eksisterende. Om man skraper i overflaten, finner man ikke engang et hint av firkantet rigiditet.

DETALJER I FORTOLKNINGEN

Noe av det første som slår dagens lyttere – og det med ettertrykk – er tempoet. Grieg spiller overraskende hurtig. Denne nervøse energien var noe av det som gjorde så sterkt inntrykk på Percy Grainger, og mange av hans samtidige likeså. Men Grieg skiller seg ikke nevneverdig fra andre store musikere i sin samtid i denne tilnærmingen til tempo. Både det ekstremt framoverlente i det ene voksrulloptaket av Brahms som ble gjort i 1889, og mange av innspillingene etter Rachmaninov gir et tilsvarende inntrykk. Det virkelig fascinerende er hvordan Grieg og andre store utøvere i denne gullalderen evnet å forene en enorm detaljrikdom med noen hårreisende gruntempi. Samtidig er den overordnede formen og linjen alltid dominant. Under den hurtige overfratestrukturen finner man en langsommere puls og penselstrøk med symfonisk bredde.

Vår framførelse av klassisk musikk har forandret seg i løpet av det 20. århundre – gradvis, men grunnleggende. Kollektivt sett er vi blitt mer logiske i vår tilnærming til musikken. Vi har redusert det musikalske konfliktnivået og vi har forenet musikalske tendenser som tidligere ble sett på som motsetninger. Om vi i dag kanskje befinner oss mer i overensstemmelse med Newtons lov, kan de største utøverne i det første halv århundre av lydopptakets historie ha modifisert loven en smule, meget virkningsfullt: – 'enhver kraft har en *ulik* stor og motsatt rettet motkraft.'

Griegs spillestil minner om flere av de største utøverne i denne epoken. Hans puls og tempo påvirkes stadig av ørsmå retningsendringer, noe som skaper understrømmer i spillet og eksponerer materialets iboende musikalske konflikter. Som tidligere nevnt finner man få spor av dette i notene, men det gir en organisk virkning som trollbinder. Om vi zoomer inn mot en overgang eller avslutningen av en frase, ser vi hvordan Grieg uavvendelig unngår å kombinere elementer med samme musikalske tendenser. Bare unntaksvis bremser han ned, slipper opp, holder tilbake rytmisk og spiller svakere i begge hender samtidig. Når han først gjør det, er det med en slående effekt – helt motsatt av hvordan en moderne tilnærming til denne musikken vil være.

Grieg er også overraskende konsekvent i sin tilnærming til andre musikalske elementer, for eksempel rytme. I menuettsatsen fra sonaten bygger han opp en nesten symfonisk struktur med utgangspunkt i et stykke som ser heller repetitivt og kortpustet ut på papiret. Rytme spiller en svært viktig rolle i denne oppbygningen. Triolfiguren som går igjen gjennom hele stykket blir variert og utviklet over tid. Kun i enkelte tilfeller og på lite framtrædende steder i forløpet bruker han den stabile og balanserte formen med like noteverdier. En utøver i vår tid ville sannsynligvis brukt triolfiguren slik den framstår på papiret som et mantra, og heller modifisert rytmen på utvalgte steder for å skape en uttrykksfull effekt. Den romantiske miniatyristen Grieg bruker her triolfiguren som en viktig byggestein i utviklingen av satsens musikalske arkitektur.

“IT DON'T MEAN A THING IF IT AIN'T GOT THAT SWING”

'Sving', eller som Grieg alltid refererte til det i brev og dagbøker, 'Schwung', har vært grunnleggende i musikkutøvelse til alle tider. Musikalske fraser og vendinger forstått som kroppslig bevegelse har naturlig effekt på oss mennesker. Dette er sterkt til stede i Griegs spill, så vel som i spillet til mange av våre tidlige musikalske helter fra de gripende Brahms-opptakene og framover.

Det de fleste tenker på som 'sving' i dag, er bare én form. Den har røtter i dans (enten det er Ländler, wienervals eller jazz fra Brooklyn). Den er relativt stabil og sentrert rundt en regelmessig puls. Den andre formen, som Grieg og hans samtidige anvender med så sterk effekt, har en mer dynamisk og omveltende karakter – den driver musikken framover, ofte med stor kraft. Schwungen utvikler seg takt for takt, og er ofte opphav til interessante indre konflikter i musikken. Alt dette kan høres tydelig i menuetten, der Schwungen er kraftverket som driver frasen fram i åpningen og bærer de lange linjene i den mer tilbakeholdte midtdelen.

Les mer om 'Chasing the Butterfly' og andre prosjekter i forlengelsen av dette arbeidet på www.chasingthebutterfly.com

ETTERORD...

De to siste sporene på CD 1 er av en litt annen art. Nest siste spor er resultatet av en liten lek underveis. Da jeg hadde redigert det som kanskje er det mest berømte av stykkene Grieg spilte inn, *Bryllupsdag på Trolldhaugen*, kom vi på ideen om å klippe Grieg og Sigurd sammen, for å vise hvor utrolig like framførelsene deres er. Sporet viser nettopp dette, ved siden av å være et morsomt eksperiment. Jeg redigerte denne versjonen av de to gutta i halsbrekkende fart uten tanke på hvor jeg klippet, og etter hvert fant jeg ut at det er mulig å klippe hvor som helst, siden de er så sjarmerende enige.

Siste spor er en hyllest til Grieg selv. Bare én av de ni 78-platene som ble spilt inn den dagen i 1903 ble noensinne utgitt igjen, og det var *Til Våren* som EMI gav ut i sine historiske serier fra 1930-tallet. De ble selvfølgelig produsert med de opprinnelige metallstemplene man brukte til å trykke 78-plater. Denne utgaven er sjelden i dag, men mulig å få tak i, og jeg har en god kopi selv. Vi syntes det ville være fint å hente den gamle mannen tilbake til den kjære villaen og pianoet hans, så jeg tok med den gamle grammmofonen min, stilte den mindre enn en meter fra stedet hvor Grieg selv utallige ganger satt og spilte, og gjorde et opptak.

Tony Harrison





First of all, I want to thank my dear friend Tony - without him this project would never have materialised. Over the last years, my close co-operation with Tony has no less than revitalised my need to play and live with music.

Secondly, I want to express my personal gratitude to composer and Professor Olav Anton Thommessen. His intense dedication and tremendous understanding of performance history has been a crucial part of this project's lifeblood.

I also want to thank Professor Tori Stødle for her firm determination regarding the value of our project – which would never even have started without her invaluable moral and practical support.

The Programme for Research Fellowships in the Arts (Norway) has been of fundamental importance to the realisation, with a continuous financial and professional support over a three-year period.

Sigurd Slåttebrekk

We would both like to thank some of the many people who were instrumental in the making of this journey and without whom things would have certainly turned out very differently:

To **Monica Jangaard** and **Eilif Løtvedt**, who saw the potential of this project at a very early stage and enabled us to use Grieg's piano in the composer's villa for the many weeks of the recording.

To **Eilif** for giving us so much of his own time and enthusiasm long into the many nights that we needed to inch forward before seeing any light at the end of the tunnel, and for never questioning why we needed even more time and for giving us the time we so desperately needed.

To **Liszy Sandal** for her endless, uncomplaining patience.

To **Richard Brekne** for his absolute mastery in coaxing the very best out of Grieg's 1892 Steinway day after day and for his skill and creativity in always finding that little bit more, which was so easy for us to request and so difficult to provide. That the instrument sounds the way it does is in no small part due to his exceptional work.

To our dear friend **Stephen Frost** who has been deeply involved in so many areas of this project from the beginning to the end and who's sharp critical mind was our barometer of success and our lifeline on so many occasions.

To **Gunnar Herleif Nilsen** at NRK Bergen, for technical support at the point where we needed it the most.

To **Erik Gard Amundsen** for his vision and determination to see this project through and for his always pertinent criticism.

Lastly and by no means least our two wonderful wives, **Mai Solgunn Slåttembrekk** and **Karina Paulen Harrison**, who have put up with so much, for so long, for so very little while we pursued our goal.





Born in Stavanger in 1968, **Sigurd Slåttembrekk** was taught by his mother Karin Slåttembrekk until the age of sixteen, then studied at the Norwegian Academy of Music with Einar Steen-Nøkleberg and with Jerome Lowenthal at the Juilliard School of Music in New York and also with Lazar Berman. In 1991 he was named Debut Artist of the Year by Concerts Norway (Rikskonsertene), and thus followed the beginning of what looked to be a high-profile, high-speed performing career.

However, in 1997 Sigurd decided that he needed a break from touring, and stepped back from his career. That same year, Simax released his Ravel recital, described as 'an extraordinary disc' (Schwann Opus) and 'among the great interpretations' (American Record Guide), and which won the coveted Spellemannpris (the Norwegian equivalent of a Grammy). Then Slåttembrekk was gone.

During his years away from the concert platform, Sigurd originated, with Alf Knutsen, 'Elias', an animation series for children's television that has been highly successful on Norwegian TV, distributed to more than 20 countries and nominated for the International Emmy Award 2006. Now he sees things a little differently. He is interested in combining visual and musical idioms in new ways, and also in undertaking dynamic research projects, research that feeds and renews his playing – an example of which "Chasing the Butterfly" is just a beginning. Teaching has always played a natural role in his musical life and he taught at the Norwegian Academy of Music for almost a decade.

In 2002 Sigurd returned to the concert platform with a solo recital of music by Schumann in the Oslo Chamber Music Festival, and subsequently two critically acclaimed CD releases, including Piano music by Robert Schumann and the Grieg piano concerto with the Oslo Philharmonic Orchestra. As a pianist and musician he is always surprising, often unconventional and never predictable.



Born in London in 1957, **Tony Harrison** has been an international Recording Producer for over twenty years working with many of the world's most prominent artists.

He joined EMI at Abbey Road studios in 1986, working on a number of important recordings including the now famous Sir Simon Rattle recording of the Gershwin Opera *Porgy and Bess*, where he was both assistant producer and editor. His special association with Norway began soon after leaving EMI when he met the young pianist Leif Ove Andsnes and was his producer for ten years.

One of Tony's particular interests has been to expand the possibilities of the recording medium and develop its latent creative potential, and in so doing has developed many new techniques both in the studio and in post-production. More recently he was a Supervisor in the Stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid (The Norwegian Artistic Research Fellowships Programme), and it was here that he started to formulate, with Sigurd Slåttembrekk, his recreative theory as a means of extracting deep-level musical content from early recordings. In 2010 Tony was awarded the prestigious Arbeidsstipend fra Statens kunstnerstipend (State Artist Stipend) for three years, in order to continue his research.

Tony Harrison also maintains an active interest in conducting and has recorded for the Chandos label.



SCHUMANN PSC 1215

- [a] revelatory issue

[CHARLES HOPKINS, INTERNATIONAL RECORD REVIEW]

- *this is one of the most remarkable Schumann recordings to have come my way*
[ADRIAN JACK, BBC MUSIC MAGAZINE]

- *One of the most charismatic players I have ever heard*
[JOHN BELL YOUNG, AMERICAN RECORD GUIDE]



RAVEL PSC 1112

- *Perhaps it is only necessary to make an analogy with Rubinstein's Valse nobles, with Cortot's Jeux d'eau, and Michelangeli's Gaspard de la Nuit, to convey to the reader what kind of playing this extraordinary disc presents*
[IGOR KIPNIS, SCHWANN/OPUS]

- *Yet both pianists [Casadesu and Gieseeking] sound almost routine compared with the finest Gaspard I know, by Sigurd Slåttembrekk.*
[CHARLES TIMBRELL, INTERNATIONAL PIANO QUARTERLY]

- *A musical wizard who out-Gieseekings Gieseeking at his own game.*
[JOHN BELL YOUNG, AMERICAN RECORD GUIDE]



GRIEG PSC1260 (2 SACD Surround + Stereo)

- *I know it's silly to talk about 'the best' in a work so often recorded, but if this performance (of the Grieg concerto) isn't the finest of them all, it's so exceptional that it will make you forget about any others.*

- *An exceptional release, by any standard*
[DAVID HURWITZ, CLASSICS TODAY]

Artistic Directors: Sigurd Slåttembrekk and Tony Harrison

Balance engineering: Geoff Miles, Tony Harrison

Editing: Tony Harrison

Mixing: Tony Harrison, Geoff Miles

Piano technician for Grieg's Steinway Trolldhaugen: Richard Brekne

Piano technician Oslo Concert Hall: Thron Irby

Piano pitches: Trolldhaugen A=436, Paris A=434, Oslo Concert Hall A=442

Translations: Sigurd Slåttembrekk and Hild Borckgreivink

Executive producer: Erik Gard Amundsen

Cover design: Martin Kvamme

Cover photo: Øystein Fyxe

Additional photos: Thor Brødreskift

Released with the support of: Stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid, Norsk kulturråd (Klassikerstøtten), Grieg 07, Lindemans Legat, Norges musikkhøgskole, Bergen Riksmålsforening, Edvard Grieg Museum Trolldhaugen

CD1 tracks 1-9 were recorded in October and November 2007, tracks 10-14 in March 2009 at Trolldhaugen, Edvard Grieg's home in Bergen, using Grieg's Steinway early model B grand (Sn: 70765, 1892, Hamburg). The instrument was a gift to Nina and Edvard Grieg for their wedding anniversary in 1892.

CD1 tracks 15-23 are transfers from 78 sides DpG GC 35 509 [2145 F I], DpG GC 35 510 [2147 F], DpG GC 35 511 [2152 FI], DpG GC 35 512 [2153 F], DpG GC 35 513 [2144 FII], DpG GC 35 514 [2146 F II], DpG GC 35 515 [2149 II]. The recordings are from April 1903, and the material is also available on Simax Classics PSC1809.

CD2 was recorded 12-13 August 2004 in Oslo Konserthus, and is also available on Simax Classics PSC1260 (SACD).

©&© 2010 Grappa Musikkforlag AS
All trademarks and logos are protected. All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved. Unauthorized copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.
ISRC: NOFZS1099010-250 / NOFZS0560160-180 · PSC1299

