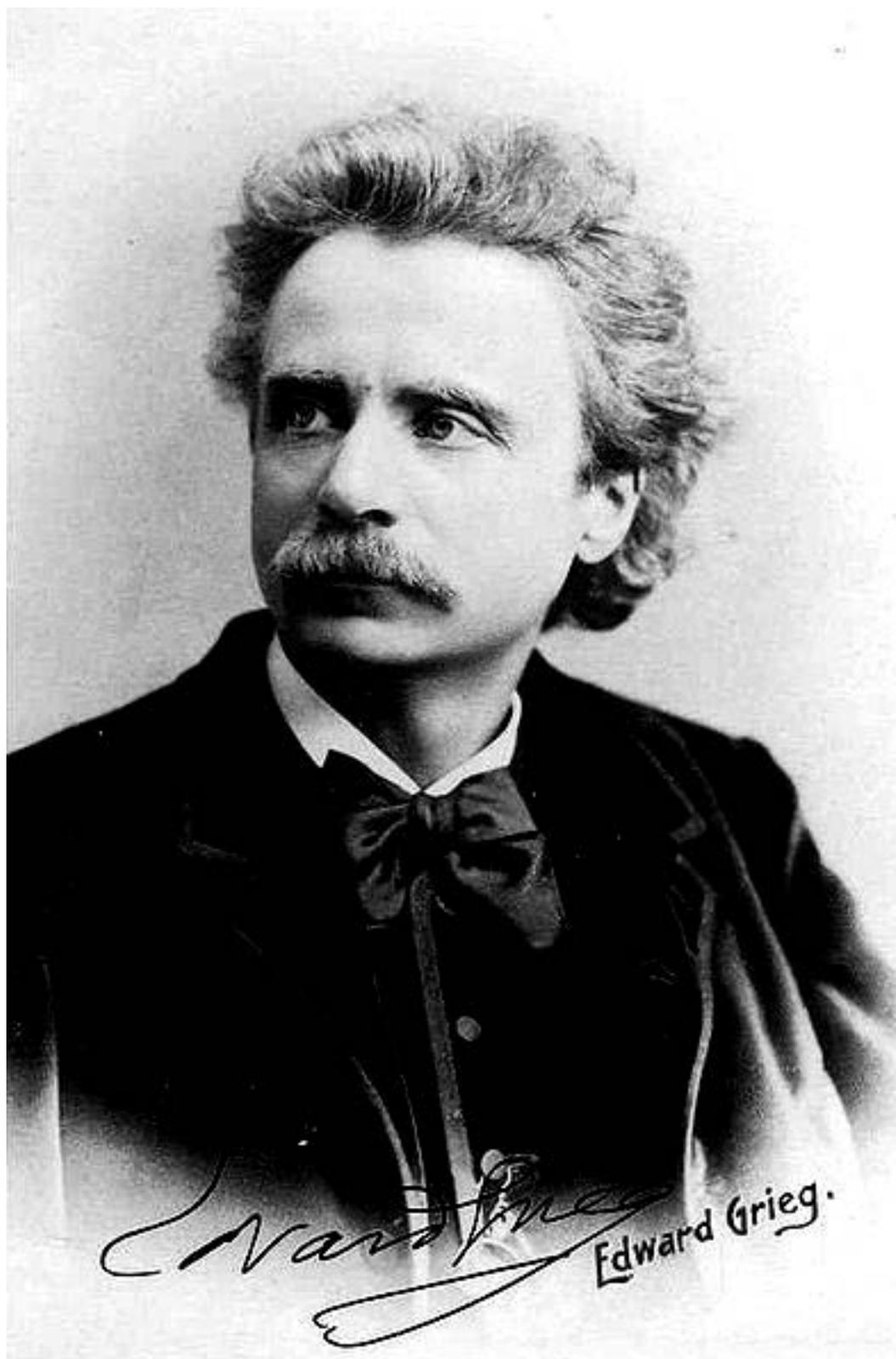


# GRIEG EDVARD HAGERUP

Compositore norvegese

(Bergen, 15 VI 1843 - 4 IX 1907)



Di lontane origini scozzesi, fu avviato allo studio del pianoforte dalla madre e decise poi di dedicarsi interamente alla musica per consiglio di O. Bull.

Dal 1858 al 1862 studiò al conservatorio di Lipsia con L. Plaidy e I. Moschles (pianoforte), con M. Hauptmann, E. F. C. Richter e C. Reinecke (teoria e composizione), ma, più dell'insegnamento accademico impartitogli da questi maestri, gli giovò il contatto con il mondo del Romanticismo tedesco, da Schumann a Mendelssohn.

Nel 1863 si perfezionò con N. V. Gade a Copenhagen, e qui fondò con R. Nordraak la società Euterpe, per la diffusione della musica scandinava. Dopo un viaggio in Italia, nel 1867 fondò l'Accademia di musica norvegese e dal 1871 al 1880 diresse ad Oslo una società musicale, sempre allo scopo di diffondere la musica nazionale.

Fu ancora ripetutamente in Italia e a Lipsia, entrando in contatto con Liszt e Ibsen. Fu anche due volte a Bayreuth, entusiasta ammiratore delle opere di Wagner.

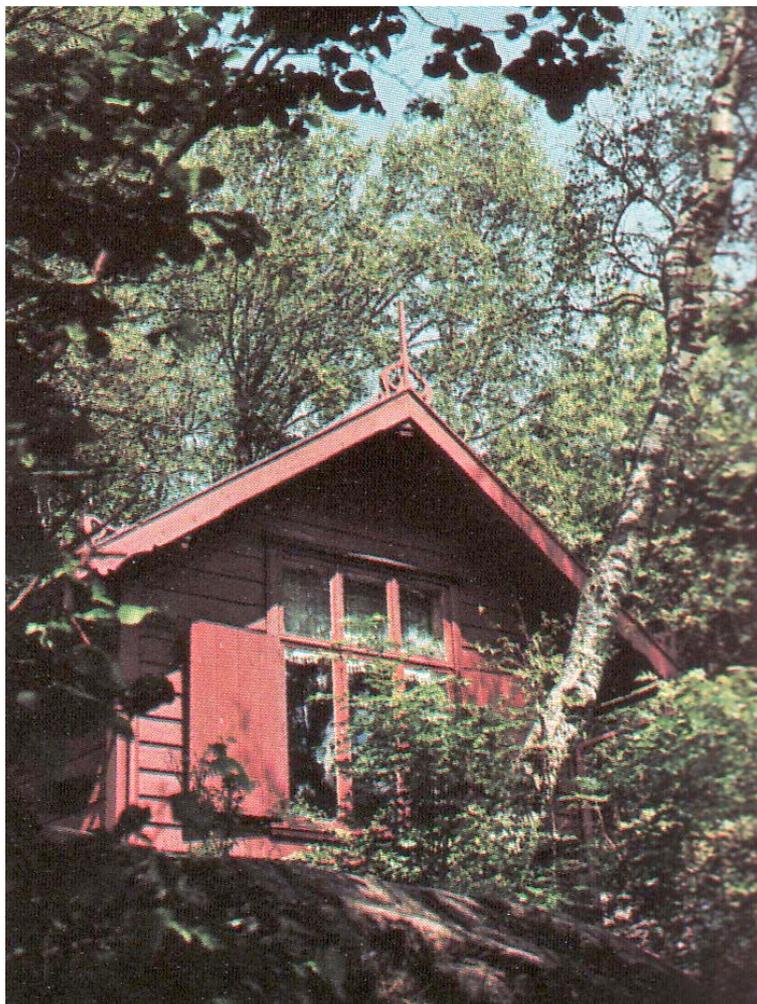
Dopo il 1875 effettuò numerosi concerti, come direttore d'orchestra e come pianista, in Scandinavia, Austria, Belgio, Paesi Bassi, Francia, Inghilterra, accolto dovunque con simpatia ed ammirazione. Nel 1893 fu nominato dottore di musica *honoris causa* dall'Università di Cambridge e nel 1906 dall'Università di Oxford.

Durante i suoi viaggi conobbe e divenne amico di molti tra i maggiori compositori del suo tempo. Negli ultimi anni di vita si ritirò presso Bergen, a Troidhaugen, mantenendo solo rari contatti col mondo ufficiale.

Considerato già in vita come il maggior compositore norvegese, la sua morte fu considerata lutto nazionale e le onoranze funebri, a spese dello Stato, furono commosse e solenni. Aveva sposato nel 1867 la cugina Nina Hagerup, una cantante che fu applaudita interprete delle liriche del marito.

Ottimo pianista e buon direttore d'orchestra, non amava molto i compositori contemporanei tedeschi, ad eccezione di Wagner, mentre ammirava Saint-Saens, Debussy, Franck, Rossini e soprattutto Verdi. Come compositore fu scarsamente attratto dai grandi generi (sinfonia, sonata, ecc.), mentre fu incline soprattutto alle brevi composizioni di non grande difficoltà esecutiva, dove poteva racchiudere con intensa concisione un particolare stato d'animo, una rapida impressione generati da un fresco naturalismo.

## LA CASA NATALE



Compositore eminentemente lirico, Grieg trova quindi la sua maggiore fonte d'ispirazione nella vita semplice e laboriosa di contadini e marinai, che riesce ad evocare un'intensa e profonda originalità creativa, con un linguaggio di fresca capacità melodica e di raffinata sensibilità armonica. Le sue musiche migliori sono brevi miniature curate nella tecnica e vigorose nei colori.

Il potere di suggestione racchiuso nella musica di Grieg permette all'ascoltatore di scorgervi il particolarissimo ambiente nordico, quello dei paesaggi melanconici dei fiordi, specialmente quello di Hardanger, dove Grieg soggiornò a lungo: montagne incappucciate di neve, acque calme, verdi carichi, cupe foreste di abeti.

L'esultanza dei suoi *gangar*, *springar*, e *halling* (musiche di danza tipicamente norvegesi) trascina l'ascoltatore, e i Quartetti rievocano la musica dei suonatori popolari, la loro viola di Hardanger (uno strumento con quattro corde principali e quattro di risonanza) ad

accordature diverse, infine la loro tecnica personalissima.

I suoi temi non hanno un respiro ampio, che d'altra parte sarebbe impossibile nell'ambito delle piccole forme, ma abbondano invece le melodie popolari (o popolareggianti, ideate da lui) dove si alternano l'elemento gioioso e quello elegiaco: L. M. Lindemann pubblicò verso il 1810 un'ampia raccolta di 540 canzoni e danze popolari norvegesi, intitolata *fielddmelodier* e fu il libro prediletto dal musicista.

Per quanto riguarda le forme più ampie, l'ossatura delle Sonate è tecnicamente solida, anche se spesso i temi sono trattati con la freschezza inventiva della musica nazionale. Ad es., nella *Prima sonata* per violino e pianoforte il recitativo iniziale, coi i suoi accenti patetici, risente di influssi colti, romantici, ma ben presto l'atmosfera muta, il pianoforte attacca uno springar ripreso poi dal violino.

Anche il 3° tempo della Sonata è uno springar e springar sono pure la 1°, 2° e 4° Umoresca, travestiti però rispettivamente da valzer, minuetto ed allegro burla. La prima Umoresca inoltre contiene delle 5° di bordone con doppie corde risonanti, caratteristica comune agli strumenti rustici di tutti i popoli, specie del *bagpipe* scozzese (strumento familiare a Grieg per ascendenza paterna).

La *Sonata* per pianoforte porta il marchio del Romanticismo tedesco, mentre nel celeberrimo *Concerto* per pianoforte ed orchestra si fondono ben tre influenze: quelle di Chopin, Schumann e Liszt. Il 3° tempo (rondò), col suo ritmo incalzante, ha una forza esplosiva, anche se la corda, così ampollosa, toglie freschezza al finale. Il commento ironico di Debussy non è del tutto ingiustificato: "Non ho mai capito perché questo *Concerto* sia attraversato qua e là da fanfare di trombe guerriere per annunciare che sta per incominciare un piccolo, svenevole cantabile".

*Peer Gynt* (musiche di scena per il dramma omonimo di Ibsen, da cui successivamente lo stesso Grieg trasse 2 suites per orchestra) ha pagine piene di poesia che fanno rivivere scene e personaggi ibseniani in tutta la loro freschezza: la foresta primaverile, la nostalgia di Solveig, il fascino orientale d'Anitra, il mare in furore hanno accenti veramente originali.

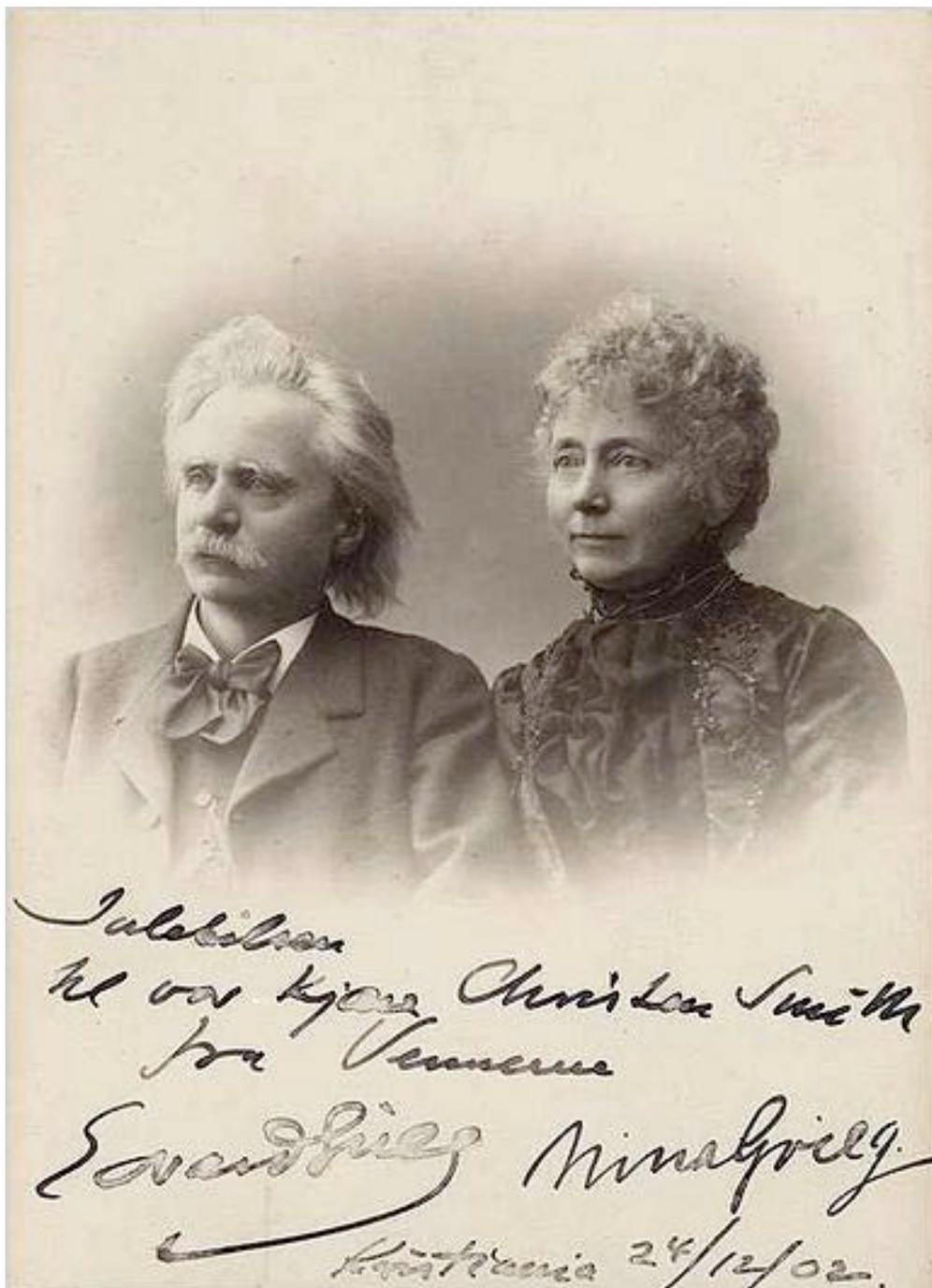
Si ricordano ancora la *Marcia trionfale di Sigurd Jorsalfar*, grandiosa nella sua semplicità, priva di vichinghismo selvaggio; e l'ouverture *In autunno*, descrizione viva di un paesaggio morente.

Fra le 140 Liriche (qualcuna delle quali con accompagnamento d'orchestra) ve ne sono di riuscitissime, come la *Berceuse* e la *Barcarola*. L'*Addio*, su testo di Heine, presenta un procedimento caro a Grieg: 2 voci dell'accompagnamento procedono per semitoni sopra o

sotto, mentre 2 altre voci risuonano di echi wagneriani (come il *Cigno*), ma soprattutto rivelano influssi di Gounod e Bizet.

Y. Rokseth riconosce anche un influsso di G. Fauré (nelle Liriche su testi di O. C. W. Benzon ed altrove): ma conobbe Grieg le opere di questo musicista? Non ne troviamo il nome nella sua corrispondenza, come la stessa Rokseth ammette: ma è innegabile che in certe Liriche si respira un'aura fauréiana.

## I GENITORI



In campo armonico Grieg era assai originale, e cinquant'anni or sono veniva considerato come l'anello di congiunzione tra Liszt e Debussy. Oggi conoscendo meglio le ultime opere di Liszt e di Fauré - vero predecessore di Debussy - tale giudizio non è più sostenibile, ma è indubbio che per la sua epoca Grieg fu un audace armonista. I suoi accordi non nascono da un semplice lavoro di combinazione, ma attingono vitalità dal canto contadino: Grieg preannuncia Bartók e Manuel de Falla.

Il compositore D. Monrad Johansen osserva giustamente che Grieg si sarebbe affrancato assai più rapidamente dal Romanticismo tedesco se avesse conosciuto prima gli impressionisti francesi e Mussorgski.

Una certa influenza mussorgskiana traspare comunque nelle ultime opere corali di Grieg.

Fondatore e maestro incontestabile della scuola musicale norvegese, Grieg ha creato un nuovo linguaggio nazionale liberando la musica norvegese dagli allora predominanti influssi tedeschi e francesi.

I compositori norvegesi, A. Hurum in testa, ne hanno subito fortemente l'influenza e, proseguendo sulla via da lui indicata, hanno impresso alla loro musica un carattere spiccatamente nazionale.

## BALLATA IN FORMA DI VARIAZIONI SU UN CANTO POPOLARE NORVEGESE, OP. 24

**In sol minore per pianoforte basata su "Den Nordiandske  
Bondestand" (Il contadino del Nord) da Valdars**

**Musica:** Edvard Grieg

1. Tema - Andante espressivo 3/4
2. Variazione I - Poco Meno Andante, ma Molto tranquillo
3. Variazione II - Allegro agitato 9/8
4. Variazione III - Adagio molto espressivo 3/4
5. Variazione IV - Allegro capriccioso
6. Variazione V - Più lento
7. Variazione VI - Allegro scherzando
8. Variazione VII - Più sostenuto
9. Variazione VIII - Lento
10. Variazione IX - Un poco andante
11. Variazione X - Un poco allegro e alla burla
12. Variazione XI - Più animato
13. Variazione XII - Meno allegro e maestoso
14. Variazione XIII - Allegro furioso
15. Variazione XIV - Prestissimo

**Organico:** pianoforte

**Composizione:** 1875

**Edizione:** Peters, Lipsia, 1876

La fama di Grieg, per quanto riguarda il pianoforte, fu legata soprattutto al *Concerto* op. 16 e ai *Pezzi lirici*, mentre del tutto trascurate dai concertisti furono la *Sonata* op. 7 e la Suite neoclassica *Dai tempi di Holberg*. La *Ballata su un tema popolare norvegese* op. 24, composta nel 1875, non divenne mai nota, sebbene facesse parte del repertorio di pianisti come Josef Hofmann, Leopold Godowsky, Rachmaninoff. Il termine *Ballata* fu impiegato da Grieg in un modo totalmente diverso da quello che aveva avuto in Chopin, "inventore" della *Ballata* strumentale.

Per Chopin il termine era riferibile al contenuto epico-nazionale e la forma era ispirata al bitematismo classico. Grieg pensa invece alla *Ballata* poetica con molte strofe, molte strofe in cui cambiano le parole mentre la metrica resta sempre identica, e la sua *Ballata* è in realtà un

tema con variazioni in cui rimane intatta la struttura musicale profonda mentre cambia, come dire, il suo abbigliamento.

## LEOPOLD GODOWSKY



Il ragionamento è forse un po' capzioso, ma il titolo rende bene le intenzioni di Grieg o, meglio, la sua preoccupazione di distinguere il suo lavoro di compositore nazionale dalle innumerevoli serie di variazioni su temi popolari di diversi paesi, scritte da compositori che non appartenevano culturalmente alle rispettive etnie.

In verità, il carattere specificatamente "norvegese" della *Ballata* di Grieg non appare con tutta evidenza se non in alcune delle variazioni, mentre in generale si nota piuttosto una elegante rivisitazione di moduli correnti nella letteratura pianistica dell'epoca.

Degno di nota è tuttavia il fatto che, dopo aver raggiunto un climax di scrittura pianistica molto complessa, Grieg rinunci a concludere in gloria e riprenda il tema nella sua più semplice veste, chiudendo il pezzo in tono elegiaco invece che trionfante.

Piero Rattalino

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorium Parco della Musica, 4 aprile 2008**

## CONCERTO IN LA MINORE PER PIANOFORTE E ORCHESTRA, OP. 16

**Musica:** Edvard Grieg

1. Allegro molto moderato (La minore)
2. Adagio (Re bemolle maggiore)
3. Allegro moderato molto e marcato (La minore) - Andante quasi (Fa maggiore) - Presto (La maggiore)

**Organico:** pianoforte solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 2 tromboni, tuba, timpani, archi

**Composizione:** 1868

**Prima esecuzione:** Copenhagen, Kongelige Teater, 3 aprile 1869

**Edizione:** Peters, Lipsia, 1872

Revisione nel 1906 - 1907 con l'aggiunta di 2 corni e la sostituzione della tuba con un trombone

Grieg contribuì notevolmente alla conoscenza e alla diffusione in Europa della musica popolare norvegese, di cui riuscì ad esprimere i sentimenti più intimi e crepuscolari con freschezza di immagini e naturalezza di linguaggio armonico, quasi preannunciando a volte certe soluzioni e tendenze musicali moderne, specialmente impressionistiche. È vero che nella sua produzione pianistica e liederistica si risentono evidenti richiami schumanniani e mendelssohniani (Grieg perfezionò per quattro anni gli studi di composizione al Conservatorio di Lipsia), ma ciò non toglie che il canto elegiaco e delicato di questo fantasioso miniaturista nordico rimanga profondamente legato ai temi della sua terra.

Volendo rimanere nell'ambito di una classificazione pittorica, si può dire che Grieg sia un acquarellista, capace di fissare con pochi tratti essenziali il colore di un paesaggio o lo stato d'animo di un personaggio. I suoi momenti artistici migliori non vanno perciò ricercati nelle opere più ambiziose, quelle modellate sulla forma obbligata della Sonata e del Quartetto, bensì nella pagina breve e concentrata, di pronta immediatezza descrittiva ed evocativa di atmosfere intrise di un lirismo suggestivo e perfino struggente. Tanti pezzi simili eppure diversi, puntualizzati in un'accurata scelta di soggetti, annotati rapidamente e armonicamente variati: proprio secondo la poetica del bozzetto e del quadretto naturalistico.

Conoscitore attento e scrupoloso della letteratura romantica europea e studioso delle raffinatezze strumentali di Wagner e di Liszt, Grieg non può classificarsi come un imitatore di stili altrui e seguace di mode estranee allo spirito del folclore norvegese.

## EDMUND NEUPERT



Egli fu un melodista eccellente e di inesauribile gusto inventivo: lo dimostrano alcuni dei sessantasei *Pezzi lirici* per pianoforte, numerosi *Lieder* per voce e pianoforte e soprattutto il rapsodico *Concerto in La minore* per pianoforte e orchestra e le due incantevoli, anche se disuguali, suites del *Peer Gynt* ibseniano, dove sono racchiuse gemme musicali di alto valore strumentale e di penetrante effetto timbrico, come "La morte di Ase", la "Danza di Anitra" e la stupenda "Canzone di Solveig", di penetrante e pungente effetto psicologico.

Il popolarissimo *Concerto* per pianoforte e orchestra fu composto nel 1868, durante una vacanza nel villaggio danese di Sölleröd, a nord di Copenhagen. In questa città il concerto venne eseguito per la prima volta il 3 aprile 1869 dal pianista Edmund Neupert, a cui la partitura è dedicata. Il *Concerto* si distingue per la freschezza delle idee musicali e per l'eleganza dell'orchestrazione, articolata secondo il personalissimo stile di Grieg.

Ascoltando questa composizione non si può fare a meno di pensare al grande pianismo di Chopin, Schumann e Liszt, ma ciò non toglie nulla alla personalità creatrice di Grieg che sa benissimo come esprimere il proprio mondo interiore.

Una dolce serenità melodica caratterizza il primo movimento, ma è soprattutto il tema dell'*Adagio*, affidato all'orchestra e ripreso con sognante delicatezza chopiniana dal pianoforte, a coinvolgere emotivamente l'ascoltatore con quelle tenerezze timbriche tipiche del lirismo nordico. Il terzo tempo ha una dinamica particolarmente varia ed è concepito con spigliata brillantezza sonora e su ritmi di danza norvegese, di tipo binario e ternario. Liszt, ammiratore di questo *Concerto*, aveva proposto alcune modifiche nella parte orchestrale, ma successivamente è prevalsa l'edizione originale scritta da Grieg, più equilibrata nel rapporto tra solista e orchestra.

Ennio Melchiorre

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 8 novembre 1992,  
direttore Evelino Pidò pianoforte Louis Lortie**

## DUE MELODIE ELEGIACHE, OP. 34

per orchestra d'archi, basate sui Lieder op. 33 nn. 3 e 2

**Musica:** Edvard Grieg

1. Hjertesår (Il cuore ferito) - Allegretto espressivo (Do minore)
2. Våren (Primavera) - Andante (Sol maggiore)

**Organico:** archi

**Composizione:** 1880

**Prima esecuzione:** Bergen, 3 novembre 1880

**Edizione:** Peters, Lipsia, 1881

E' generalmente nei brevi pezzi pianistici e nei Lieder che il norvegese Edvard Grieg sembra aver raggiunto i migliori risultati grazie ad una freschezza di accenti e ad un sentimento crepuscolare. Nè mancano, ad esempio nei "Pezzi lirici" (dieci quaderni dall'op. 12 all'op. 71), pagine di ispirazione nazionale. Un totale di sessantasei pezzi lirici pianistici e centotrenta Lieder di diverso valore che solcano tutta intera la parabola creativa del compositore. Per i primi, Grieg prosegue la trama dei pezzi caratteristici schumanniani, facendone pagine di breve entità, dalla sobria cantabilità e dalla rustica verve ritmica, quasi appunti bozzettistici nei quali non di rado si affaccia l'eco del canto popolare.

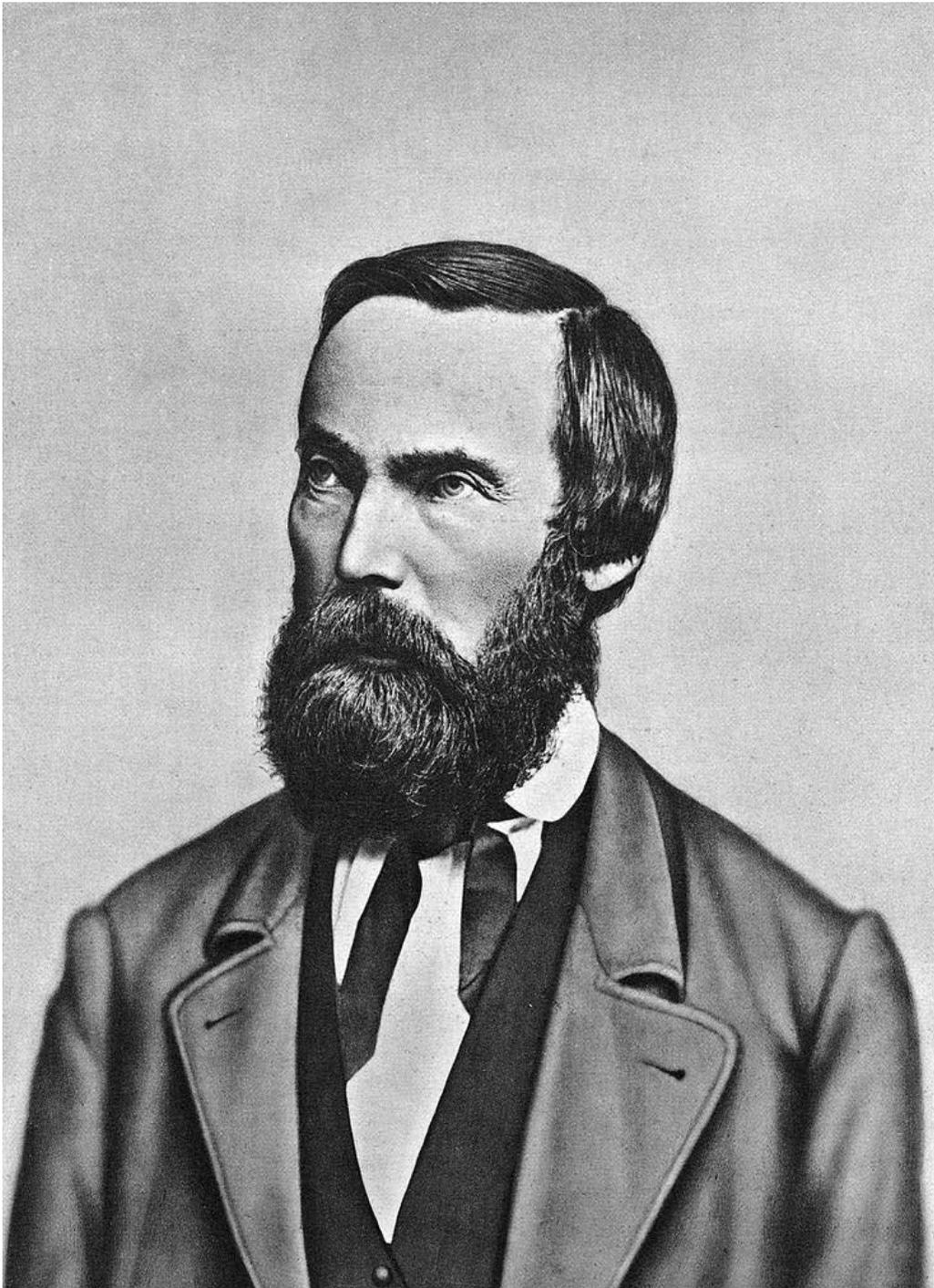
Parallelamente a quella pianistica la produzione liederistica guarda ora a Schumann, ora ai francesi (Gounod, Massenet e persino Fauré), non senza lasciare spazi però al folklore nordico.

Se ne deduce che, salvo rare eccezioni, la maggioranza delle composizioni orchestrali di Grieg restano degli arrangiamenti abili, gradevoli, coloriti, di Lieder o di pezzi pianistici.

La sua scrittura orchestrale non possiede lo stesso grado di novità della sua armonia. Se aveva debuttato nel linguaggio orchestrale con l'Ouverture da concerto op. 11 "In Autunno", scritta a Roma nel 1865 e concepita sulla falsariga delle Ouvertures di Mendelssohn e sotto l'influenza di Niels Gade, nelle Due melodie elegiache op. 34, presentate per la prima volta in pubblico il 3 novembre 1880 a Bergen sotto la direzione dell'autore, Grieg non realizzò che l'adattamento per una fluida orchestra d'archi di due precedenti Lieder op. 33

"Herzwunden" (Il cuore ferito) dal n. 3 e "Letzer Friihling" (L'ultima primavera) dal n. 2, pezzi arrangiati anche per pianoforte a due e quattro mani e originalmente scritti su testi in dialetti contadini norvegesi del poeta e giornalista Aasmund Olavsson Vinje. Lieder come molti altri dedicati alla moglie Nina Hagerup, incontrata nel 1864 e sposata tre anni dopo.

## AASMUND OLAVSSON VINJE



"La ferita" e "Primavera" divennero così, con sottolineatura sentimentale, "Il cuore ferito" e "L'ultima primavera". Nella prima (Allegretto espressivo, Do minore), dopo una sorta di corale introduzione omoritmica, il canto è affidato al violoncello, mentre l'orchestra si riserva un ritmato, partecipe accompagnamento. Nel secondo (Andante, Sol maggiore) i violini primi riprendono la loro preminenza melodica (viola e violini II vi appaiono sempre divisi).

Lorenzo Tozzi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana, Roma, Teatro Olimpico, 7 marzo 1991**

### **FRA HOLBERGS TID (DAI TEMPI DI HOLBERG)**

Suite in stile antico versione per archi, op. 40/1

**Musica:** Edvard Grieg

1. Preludium - Allegro vivace
2. Sarabande - Andante espressivo
3. Gavotte - Allegretto
4. Air - Andante religioso
5. Rigaudon - Allegro con brio

**Organico:** orchestra d'archi

**Composizione:** 1884

**Edizione:** Peters, Lipsia, 1885

Grieg contribuì notevolmente alla conoscenza e alla diffusione in Europa della musica popolare norvegese, di cui riuscì ad esprimere i sentimenti più intimi e crepuscolari con freschezza di immagini e naturalezza di linguaggio armonico, quasi preannunciando a volte certe soluzioni e tendenze musicali moderne, specialmente impressionistiche. È vero che nella sua produzione pianistica e liederistica si risentono evidenti richiami schumanniani e mendelssohniani (Grieg perfezionò per quattro anni gli studi di composizione al Conservatorio di Lipsia), ma ciò non toglie che il

canto elegiaco e delicato di questo fantasioso miniaturista nordico rimanga profondamente legato ai temi della sua terra.

## LUDVIG HOLBERG



Volendo rimanere nell'ambito di una classificazione pittorica, si può dire che Grieg sia un acquarellista, capace di fissare con pochi tratti essenziali il colore di un paesaggio e lo stato d'animo di un personaggio.

I suoi momenti artistici migliori non vanno perciò ricercati nelle opere più ambiziose, quelle modellate sulla forma obbligata della Sonata e del Quartetto, bensì nella pagina breve e concentrata, di pronta immediatezza descrittiva ed evocativa di atmosfere intrise di un lirismo suggestivo e perfino struggente.

Tanti pezzi simili eppure diversi, puntualizzati in un'accurata scelta di soggetti, annotati rapidamente e armonicamente variati: proprio secondo la poetica di bozzetto e del quartetto naturalistico.

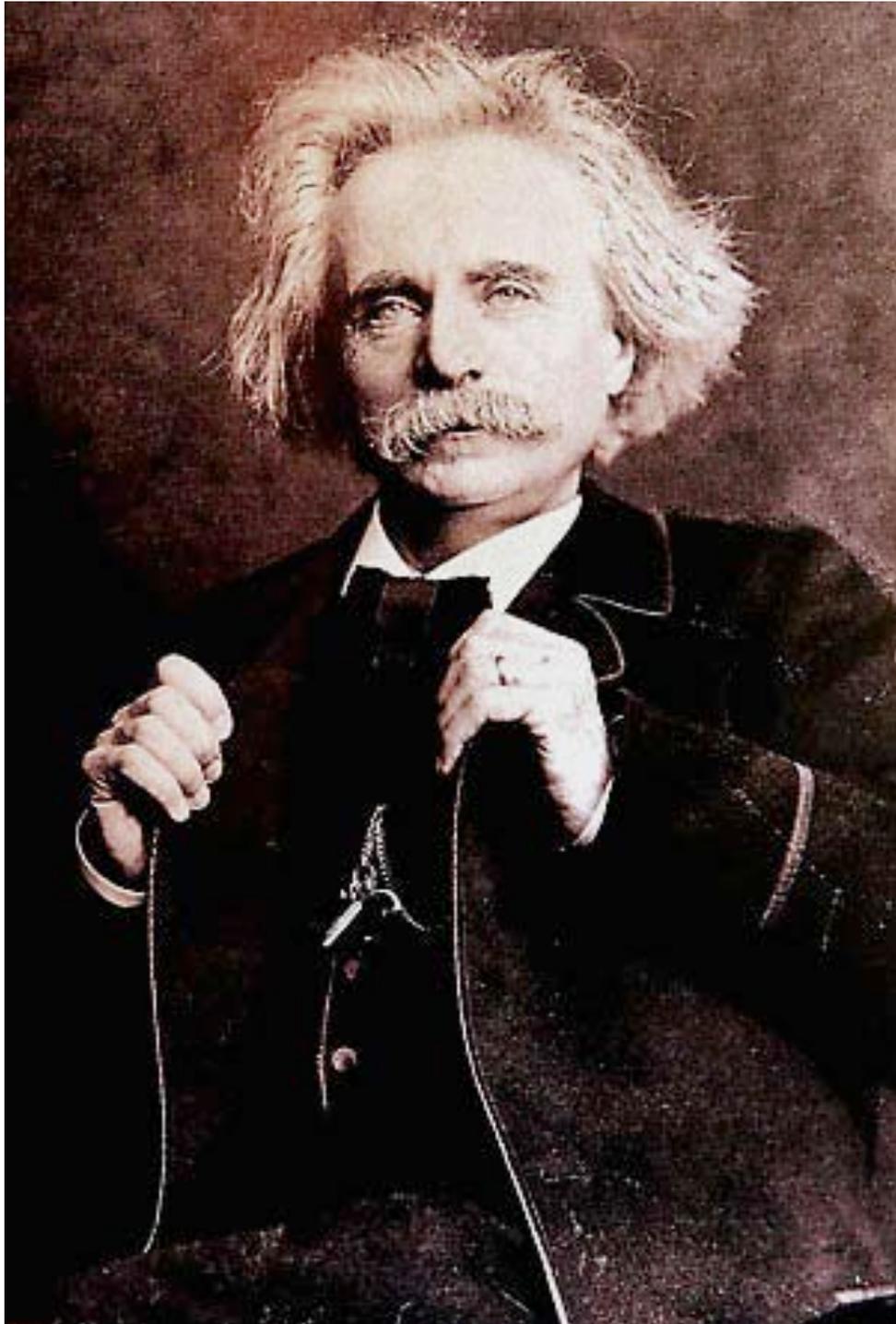
Conoscitore attento e scrupoloso della letteratura romantica europea e studioso delle raffinatezze strumentali di Wagner e di Liszt, Grieg non può classificarsi come un imitatore di stili altrui e seguace di mode estranee allo spirito del folclore norvegese.

Egli fu un melodista eccellente e di inesauribile gusto inventivo: lo dimostrano alcuni dei sessantasei *Pezzi lirici* per pianoforte, numerosi *Lieder* per voce e pianoforte e soprattutto il rapsodico *Concerto in La minore* per pianoforte e orchestra e le due incantevoli, anche se disuguali, suites del *Peer Gynt* ibseniano, dove sono racchiuse gemme musicali di alto valore strumentale e di penetrante effetto timbrico, come "La morte di Ase", la "Danza di Anitra" e la stupenda "Canzone di Solveig", di pungente effetto psicologico e di straordinario lirismo poetico.

Anche la *Suite* per archi *op. 40* ha il suo fascino espressivo e non si discosta dal sentimentalismo terso e fragrante tipico della personalità artistica di Grieg. Il brano fu composto nel 1884 e vuole essere un omaggio allo scrittore e uomo di teatro Ludvig Holberg, vissuto tra il 1684 e il 1754 e ritenuto personaggio centrale della letteratura danese del suo tempo, tanto da essere definito il Molière del Nord. Le sue commedie e la sua produzione drammatica piuttosto rilevante non ebbero larga diffusione né rinomanza in Inghilterra, in Francia e in Italia, mentre raccolsero durevoli successi in Germania, in Olanda e, naturalmente, nei paesi scandinavi.

Grieg ebbe stima per questo autore che era nato nella sua stessa città e per il suo teatro dalle venature ironiche, satiriche e popolaristiche e nella *Suite* ha voluto disegnare, come un prezioso medaglione, cinque momenti musicali nello stile settecentesco, quasi a rievocare in sintesi il clima storico dell'epoca di Holberg.

## EDVAR GRIEG



La composizione si apre con un *Preludio* su ritmi di fanfara, una specie di intrada (in francese *entrée*) con andamento simile alla marcia.

Seguono poi una solenne *Sarabande* e una graziosa e piacevole *Gavotte*, due tipi di danza molto diffusi nel Settecento.

Il momento più intensamente espressivo della Suite è l'*Aria*, così contemplativa, nella sua assorta e pensosa linea melodica mentre il *Rigaudon*, danza di origine provenzale, conclude in maniera spigliata e brillante il lavoro di Grieg di gusto vagamente naif nella sua misurata rivisitazione dell'antico rococò.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 4 marzo 1988**

## PEER GYNT, OP. 23

**Musica di scena per soli, coro e orchestra, per il poema drammatico di Henrik Ibsen**

**Musica:** Edvard Grieg

**Libretto:** Henrik Ibsen

**Personaggi:**

**Parti cantate:**

- Peer Gynt (baritono)
- Solvejg (soprano)
- Anitra (soprano)
- Il ladro (basso)
- Il ricettatore (basso)
- Prima mandriana (soprano)
- Seconda mandriana (soprano)
- Terza mandriana (soprano)

**Parti recitate:**

- Narratore
- Aase
- Il vecchio di Dovre
- Il Gran Curvo
- Il fonditore di bottoni
- Un giovane troll
- Un troll
- Un altro giovane troll
- Un troll di corte
- Una strega troll
- Un'altra strega troll
- Un giovane troll

## Sinossi

### Atto Primo

Peer scende una collina, inseguito e rimproverato da Aase, che l'accusa di vivere "contando trottole". A un certo punto il giovane posa la madre scalciante sul tetto d'un mulino e corre a una festa di nozze. Peer via viene schernito come fanfarone. Alla festa incontra Solvejg, fanciulla "dagli occhi bassi e dalle trecce d'oro".

Intanto la sposa Ingrid non gradisce lo sposo e s'è rifugiata in un granaio. Peer approfitta della confusione e la rapisce.

### Atto Secondo

Ingrid, sedotta da Peer, viene da lui scacciata perché affascinato da Solvejg, mentre Aase teme la vendetta dei parenti di Ingrid. Fuggendo in montagna, Peer incontra tre mandriane che lo seducono. Va con loro. Più tardi, stordito e sempre più fantasticante, trova una "donna in verde" alla quale racconta subito d'esser figlio d'un re. Ella gli risponde che è figlia del re di Dovre, detto il Vecchio, il quale lo accoglie nell'assemblea degli gnomi, in una caverna, e gli ingiunge, se vuol diventar gnomo, di non occuparsi di quanto accade fuori da quelle montagne e di far suo il motto "accontentati d'esser come sei"; e per prima cosa gli fa calare i calzoncini. Peer alla fine fugge. La notte, all'aperto, ode la voce dell'invisibile, inafferrabile Gran Curvo che consiglia: «Fa' il giro», perché non bisogna battersi ma vincere senza lotta. Anche a lui Peer sfugge, ritrova Solvejg e le chiede di non dimenticarlo.

### Atto Terzo

In un bosco vede un giovane che si mutila per non andar soldato. Quindi arriva a una capanna dove ritrova Solvejg, che aveva chiamato. Ma l'idillio è impedito dalla figlia del Vecchio di Dovre, che gli porta il bambino avuto da lui. Peer la scaccia e chiede ancora a Solvejg d'aspettarlo.

Va da sua madre in fin di vita, e le racconta favole. Cullata da quella voce, Aase gli muore fra le braccia, credendo d'andare in slitta in Paradiso.

## **Atto Quarto**

Anni dopo Peer, cinquantenne ricchissimo, ospita sulla costa africana tre viaggiatori europei, dice di aver fatto l'armatore, il negriero, il finanziatore di missioni, e di voler diventare imperatore del mondo. I tre lo derubano del suo panfilo e delle sue ricchezze e l'abbandonano. In seguito Peer dovrà anche difendersi dalle scimmie; e trova abiti e cavallo dell'imperatore, di cui s'impadronisce; e finisce per essere trattato da profeta. Incontra Anitra e la seduce, ma poi la ragazza lo lascia solo nel deserto.

In Egitto, Peer ritrova uno dei tre viaggiatori che lo conduce nel manicomio del Cairo, dove Peer viene acclamato imperatore "dell'Io" cioè del nulla.

## **Atto Quinto**

Tornando in Norvegia, la sua nave naufraga ma Peer si salva. Sbarcato, assiste al funerale del giovane autolesionista, che si dimostrò un buon padre di famiglia, e a un'asta dove si disperdono i sogni e i progetti della sua vita inconcludente. Il fonditore di bottoni vuole rifonderlo nella massa, perché Peer non è riuscito né come peccatore né come uomo onesto. Peer ottiene dei rinvii, e cerca appoggio dal Vecchio di Dovre che lo tratta da "vero gnomo", cioè da opportunisto perfetto; mentre un altro gli dice che come peccatore è ridicolo. Infine Peer ritrova Solvejg, invecchiata aspettandolo, che lo accoglie con dolcezza. Senza rendersene conto, egli ha passato una vita: ma solo nel cuore di lei.

## Struttura musicale

### Atto I

1. Alle nozze (preludio all'atto I)
2. Processione nuziale
3. Halling
4. Springar

### Atto II

5. Il ratto della sposa: Lamento di Ingrid (preludio all'atto II)
6. Peer Gynt e le villanelle (melologo)
7. Peer Gynt e la donna in verde (melologo)
8. Nell'antro del re della montagna (coro e melologo)
9. Danza della figlia del re della montagna
10. Peer Gynt inseguito dai troll (coro e melologo)
11. Peer Gynt e il gobbo (melologo)

### Atto III

12. La morte di Aase (preludio all'atto III e melologo)

### Atto IV

13. Il mattino (preludio all'atto IV)
14. Il ladro e il ricettatore (voci soliste)
15. Danza araba (voce solista e coro)
16. Danza di Anitra
17. Serenata di Peer Gynt (voce solista)
18. Peer Gynt e Anitra (melologo)
19. Canzone di Solveig (voce solista)
20. Peer Gynt davanti alla statua di Memnone

## Atto V

21. Il ritorno a casa di Peer Gynt: sera tempestosa sul mare (preludio all'atto V)
22. Naufragio (melologo)
23. Solveig canta nella capanna (ripresa della melodia della canzone)
24. Scena notturna (melologo e coro)
25. Inno di Pentecoste: «Benedetto sia il giorno» (coro)
26. Ninna-Nanna di Solveig (melologo, voce solista e coro)

Quando scrisse *Peer Gynt*, nell'estate del 1867 tra Casamicciola sull'isola d'Ischia e Sorrento (aveva lasciato la Norvegia nel 1864, e per ventisette anni sarebbe praticamente vissuto all'estero), Ibsen non pensava ancora a un dramma destinato alla scena ma a un poema in versi che facesse da contraltare e da completamento al suo più recente lavoro poetico, *Brand* (1866). Si sentì dunque libero di immaginare scene di variabile lunghezza in un gran numero di ambienti diversi, senza curarsi troppo delle verosimiglianze, e di mescolare non soltanto le forme metriche a seconda delle situazioni e dei personaggi ma anche i più svariati generi letterari, dall'epico al lirico al drammatico; senza rinunciare ad ammiccamenti satirici riferiti alla contemporaneità e più in generale al carattere nazionale norvegese, che detestava. Come scrive Claudio Magris, "Ibsen assale a volte la società contemporanea in forme esplicitamente satiriche, ma più spesso la indaga nel segreto della psicologia individuale, dove più insidioso si cela il compromesso tra l'autenticità della vita e la menzogna di regole di comportamento passivamente subite".

Per il personaggio di Peer Gynt, Ibsen attinse alle storie d'avventure dei racconti popolari fioriti nella regione della Norvegia chiamata Gudbrandsdal, dai quali forgiò la figura dell'amabile perdigiorno che vive tutto e solo sul piano edonistico, tra piaceri materiali e trovate fantastiche. Una figura a cui Ibsen aggiunse di suo, con le dovute amplificazioni, una certa verità di sentimenti e una forza d'immaginazione poetica che possono far pensare a una sorta di piccolo Faust nordico; sgravato dal rovello - che era stato incarnato da Brand - della vocazione eroica e del senso del dovere, alieno alle grandi scelte morali, e tuttavia in perenne lotta con la propria coscienza infine salvato, goethianamente, dall'amore di una donna.

Publicato a metà novembre del 1867, *Peer Gynt* fu accolto in patria con sussiego: anche chi riconobbe i meriti dell'opera, ne negò decisamente il valore poetico. Ibsen reagì indignato e in una lettera scritta da Roma il 9 dicembre 1867 all'amico e letterato norvegese Bjornstjerne Bjornson profetizzò una svolta che non sarebbe tardata a venire: "Il mio libro è poesia; e se non fosse evidente, lo diventerà. Nel nostro paese, in Norvegia, l'idea di poesia dovrà adeguarsi al mio libro". Per poi aggiungere: "Comunque sono felice dell'ingiustizia che mi è stata fatta; e in questo c'è la mano, un segno di Dio; perché le mie forze aumentano per lo sdegno. Si vuole la guerra, e sia! Se non sono un poeta, non ho niente da perdere. Proverò a fare il fotografo. Prenderò i miei contemporanei lassù uno a uno, personaggio per personaggio [...], non risparmierei né il bimbo nel grembo materno, né il pensiero o l'intenzione dietro le parole di nessuna anima umana che meriti l'onore di essere considerata".

## BOZZETTO



Oggi la si definirebbe una "discesa in campo": più seriamente, è l'atto di nascita del teatro di Ibsen. Non sappiamo per quali motivi Ibsen, che allora viveva a Dresda, decisesse, all'inizio del 1874, di adattare il testo del Peer Gynt per il teatro. E probabile che a ciò lo spingesse Ludvig Josephson (1832-1899), un ebreo svedese che nel febbraio del 1873 era diventato direttore del Teatro di Christiania, la futura Oslo. Josephson puntò subito sul repertorio ibseniano, allestendo con successo *I pretendenti alla corona* e *La commedia dell'amore*: ciò spianò la strada al mai rappresentato Peer Gynt. In una lettera da Dresda del 23 gennaio 1874 Ibsen chiese a Edvard Grieg, che aveva conosciuto personalmente a Roma nel 1866 e che a quell'epoca era il maggior compositore norvegese, di collaborare scrivendo le musiche di scena. A Ibsen sembrava infatti che la musica fosse un elemento essenziale e imprescindibile per una rappresentazione teatrale del *Peer Gynt*: non solo ne dava motivazioni estetiche, ma forniva anche suggerimenti precisi circa la sua funzione nel testo rielaborato per la scena. Non dubitava che altri importanti teatri avrebbero accolto con entusiasmo il progetto.

Grieg, pur non essendo affatto entusiasta della proposta, accettò ugualmente, un po' per vanità, un po' perché lusingato dalla generosità di Ibsen, che gli aveva offerto la metà dell'intero onorario. Lavorando a intermittenza su quel dramma che riteneva "il meno musicale di tutti i soggetti", "un tema terribilmente intrattabile", giunse a terminare la partitura nell'agosto del 1875. L'opera, ridotta e potenziata soprattutto nei suoi aspetti lirico-popolari, con poche concessioni alla satira, andò in scena per la prima volta al Teatro di Christiania il 24 febbraio 1876 in un ricco allestimento, riscuotendo un notevole successo: 37 rappresentazioni fino al gennaio 1877, quando lo spettacolo fu bloccato a causa di un incendio. Grieg per parte sua non fu completamente soddisfatto del proprio lavoro, soprattutto per quanto riguardava l'orchestrazione, che rivide sia in occasione di un nuovo allestimento a Copenhagen nel 1886, sia quando l'opera fu nuovamente rappresentata a Christiania nel 1892: revisioni della partitura dalle quali nacquero le due *suites* per orchestra op. 46 e op. 55 del *Peer Gynt*, pubblicate rispettivamente nel 1888 e nel 1893 e destinate ad avere vita autonoma nel repertorio concertistico, fino a staccarsi quasi completamente dalla destinazione originaria. Esse constano ognuna di quattro brani: in tutto otto pezzi ricavati dai 26 che costituivano l'intero lavoro.

Oggi che il dramma di Ibsen ha a sua volta raggiunto una totale indipendenza dalla musica di Grieg, è per noi difficile giudicare fino a che punto, al di là della cornice storica, questa musica si armonizzi col dramma e lo valorizzi realmente.

## **BJORNSTJERNE BJORNSON**



Se da un lato l'abitudine a provvedere di musiche di scena non solo i drammi del passato ma anche quelli contemporanei, secondo un'aurea tradizione che, per citare solo i massimi esempi, andava da Mozart a Beethoven a Mendelssohn a Schumann, faceva ancora parte del costume teatrale corrente, non bisogna dimenticare dall'altro lato che Grieg aveva scarsa esperienza di tal genere, e che forse, stante la sua fervente fede wagneriana (di lì a poco avrebbe partecipato al battesimo del *Ring* wagneriano a Bayreuth), non vi era neppur troppo portato. Maestro nel pezzo lirico per pianoforte, sensibile al rapporto tra poesia e musica nel *Lied*, che apparteneva al suo bagaglio tecnico ed espressivo di musicista nazionale ma educato in Germania, non ebbe mai il coraggio di tentare l'avventura del teatro, consapevole com'era non tanto dei suoi limiti quanto della sua natura intimamente antidrammatica, poco incline anche al respiro sinfonico profondo: come anche la sua opera più ambiziosa e famosa, il *Concerto in La minore* per pianoforte e orchestra op. 16, sta a dimostrare con i suoi pregi e i suoi difetti.

Dall'altra parte, Ibsen. Il quale, e la cosa non può mancare di suscitare meraviglia, proprio giudicando indispensabile il supporto di vaste musiche di scena sembrava non aver colto la portata rivoluzionaria del suo dramma, la sua assoluta modernità in quanto teatro dell'anima, refrattario proprio a un connubio così convenzionale. La lettera con la prima proposta a Grieg, appare un caso raro di inconsapevolezza dell'artista nei confronti delle potenzialità della propria opera; ma ancor più singolare, a non volerla ritenere semplicemente uno stratagemma per ottenere consenso, suona quest'altra affermazione dell'autore stesso: che la musica "dovesse addolcire la pillola, così che il pubblico potesse inghiottirla".

Addolcire perché, e in che modo? È probabile che Ibsen temesse la nuda e cruda visionarietà di tante situazioni al limite dell'assurdo, che potevano anche essere fraintese; o che lo preoccupasse la caricatura del nazionalismo norvegese presente nel testo, tanto evidente alla superficie quanto secondaria rispetto ai contenuti sia poetici che drammatici più profondi, quelli umani, soprannaturali e metafisici, che ne costituiscono l'essenza. Fermo restando il valore poetico del dramma, alla musica di Grieg sarebbe toccato il compito di descrivere le situazioni e di illustrare i personaggi, di intensificare gli aspetti popolareschi e mistici, ironici e seri, creando l'atmosfera adatta per giustificare l'inconsueto favoloso e alleggerirne l'amara metafora.

Che si tratti di musica molto nobile oltre che a modo suo fortemente impegnata non è tuttavia da porre in dubbio.

## BOZZETTO



Grieg vi espande la sua genuina vena melodica fiorita di brevi illuminazioni appena increspate dall'ombra di un'armonia raffinata e funzionale, sempre tendente a denotare un clima: con risultati specialmente notevoli nei momenti di ripiegamento lirico, ossia quando nell'azione intervengono le figure femminili di Aase e Solvejg, o nei passi più introspettivi di Peer, o ancora nelle evocazioni di paesaggi naturali, accarezzati con finezza strumentale sottile. Ma anche gli episodi più sinfonici, nei quali Grieg mette in mostra una coraggiosa appropriazione della tecnica motivica wagneriana, sono costruiti con saldo senso formale e timbrico, e toccano nella rappresentazione del diabolico e del demoniaco vertici per lui inconsueti di ebbrezza sonora. Leggerezza e garbo connotano le scene di danza del quarto atto, nelle quali Grieg fa uso di un orientalismo esotico insieme estroso e pungente, con misurata ironia.

Va da sé che il compositore si trova del tutto a suo agio nel mondo della musica contadina e popolare, che viene reinventato con perfetta adesione allo spirito nazionale più autentico sia nella melodia che nel ritmo: la scena delle nozze nel primo atto, che sembrerebbe una magnifica ghirlanda di citazioni è invece sostanziata di composizioni tutte originali, ne è l'esempio probante. Più emblematico, invece, l'uso che Grieg fa del melologo, ossia della recitazione accompagnata dalla musica, quasi d'obbligo in questo contesto. Se Solvejg e Anitra avevano parti cantate già nel dramma, per così dire già offerte all'intonazione, era difficile pensare di caratterizzare Peer attraverso questo mezzo: e difatti il protagonista, salvo che nella scena realistica della Serenata di corteggiamento del quarto atto, non canta mai, ma recita.

Eppure la musica lo accompagna sempre nei momenti di svolta della sua vicenda, contrapponendosi a lui o accompagnandone le peripezie lungo il cammino della conoscenza. Forse è eccessivo affermare che sia proprio la musica la voce più misteriosa e intima della coscienza di Peer, l'altro da sé a cui il suo inconscio aspira per rimanere fedele a se stesso. Certo è però che mai come nelle scene in cui si sprigiona il potenziale espressivo del melologo, con arcane risonanze di suoni e di voci immaginarie in lontananza, Grieg si avvicina a penetrare compiutamente l'essenza del dramma di Ibsen.

\*\*\*

Saltando a piè pari le prime scene (la presentazione di Peer Gynt e di sua madre Aase, che pur rimproverandolo per le continue bugie lo ama di una tenera complicità, e il litigio di Peer con la gente del villaggio), la musica di Grieg ci introduce direttamente nella fattoria dove si celebrano le nozze della ragazza del podere di Hågstad, Ingrid.

## HENRIK IBSEN



Il preludio orchestrale contrappone alla caratterizzazione musicale dello scapestrato Peer (descritto da Ibsen come un robusto ventenne) una calda melodia di sapore popolare associata alla figura di Solvejg, la giovane da cui Peer è attratto, ma che gli incute timore per la sua pudicizia e la sua riservatezza. Al centro di questo preludio campeggiano frammenti di due danze norvegesi suonate da una viola sola, dapprima fuori dal palcoscenico. Al culmine della festa nuziale, durante la quale Peer, in preda all'alcool, rapisce la sposa, queste danze vengono riprese in primo piano, affidate al violino norvegese detto *hardingfele*, con le corde che vibrano per simpatia. Grieg prescrive che entrambe le danze (uno *Halling* in 2/4 grazioso e tranquillo e uno *Springar* in tempo ternario balzante e rapido) debbano essere suonate in modo perfettamente conforme alle tradizioni della musica popolare.

Il secondo atto ha inizio con un preludio basato sul contrasto fra le urla rabbiose di Peer (*Allegro furioso*) e il canto lamentoso di Ingrid, la sposa rapita e rapidamente abbandonata (*Andante doloroso*). Par quasi di assistere, descritto vivacemente in musica, al dialogo fra i due personaggi, l'uno insofferente e sprezzante (la brutalità di Peer è resa plasticamente dai corni), l'altra disperata e supplichevole. Il numero che segue descrive l'incontro, nei pascoli d'alta montagna, tra Peer, ormai liberatosi della sposa indesiderata, e le mandriane: una scena, questa, mista di canto e melologo. Le tre ragazze (parti cantate) chiamano i loro perduti amanti troll; Peer (voce recitante sullo sfondo dell'accompagnamento orchestrale) si dichiara abbastanza prestante da poterle consolare tutte e tre: solo alla fine della scena l'orchestra diviene protagonista di un *Quasi presto* che illustra il lato demoniaco del personaggio di Peer. Bandito dal suo paese, quasi privato della sua natura umana, Peer si avventura nel mondo dei troll, i nani maligni della mitologia nordica. Dapprima seduce la Donna vestita di verde, che altri non è se non la figlia del vecchio Dovre, Re della montagna dei troll: la breve scena è basata sulla contrapposizione tra la melodia dell'oboe solo, che ritrae la Donna in verde e la sinistra caduta del tema di Peer nel registro grave dei contrabbassi, che ora lo rappresentano. Accolto nella sala del Re della montagna, Peer è minacciato dal coro dei troll, che lo apostrofano selvaggiamente, e si degrada a portare la coda, come un animale.

Per lui la figlia del Re della montagna esegue una danza rozza e grottesca, dal marcato tono burlesco; l'effetto, già dichiaratamente parodistico, si tinge di comicità tutt'altro che involontaria: per Grieg,

questa musica doveva "puzzare di sterco di mucca, e di ristrettezza mentale norvegese e presunzione! Ma penso che il pubblico capirà l'ironia che c'è dietro". Segue un'ampia scena per coro e orchestra che descrive Peer inseguito dai troll, che lo hanno condannato a morte: proprio mentre la caccia sfrenata sta per avere successo, avanzando inesorabilmente in un grande crescendo di tutta l'orchestra, il suono delle campane di una chiesa fa crollare la sala, come se si distruggessero il cielo e la terra.

## BOZZETTO



E attacca l'episodio tra Peer e il Gran Curvo, strana creatura senza forma che nelle tenebre sbarra il cammino a Peer da qualunque parte si volti. Per la prima volta la musica abbandona il lato descrittivo e illustrativo per farsi commento quasi metafisico del dramma. La scena è costruita come un melologo con coro fuori scena, che rappresenta le voci d'uccelli che sostengono il Gran Curvo nelle sue torve minacce; ma alla fine le campane, di nuovo, e un organo che si sente in lontananza, emblema della fede, consentono a Peer di fuggire e di salvarsi.

La sola musica composta per il terzo atto è un *Andante doloroso* intitolato *La morte di Aase*: due paginette di partitura per soli archi con sordina di semplice intensità espressiva, mesto e insieme radioso, com'è in fondo, nel suo aspetto profondamente serio, il rapporto che lega il figlio alla madre. Grieg voleva che questo pezzo fosse suonato due volte, come introduzione prima e poi come accompagnamento fuori scena, in *pianissimo* ed estremamente debole, alla morte di Aase.

Il quarto atto, con il suo repentino cambiamento di luogo, tempo e azione, è senza dubbio il più complesso dell'intero dramma. In un primo momento Ibsen aveva proposto a Grieg di tagliare quasi tutto questo atto nella rappresentazione e di sostituirlo con un poema sinfonico di vasto respiro, che facesse pensare ai vagabondaggi di Peer Gynt per il mondo. L'idea non fu realizzata per l'opposizione del direttore del teatro, che evidentemente non voleva rinunciare alla parte più variopinta dello spettacolo; sicché Grieg si limitò a fornire alcuni pezzi di supporto con esplicito carattere di *divertissement*. Ne fanno parte la breve scena a due voci tra il ladro e il ricettatore e quella della serenata di Peer Gynt ad Anitra, l'unica in cui a Peer sia richiesto di cantare; ma soprattutto si segnalano le due danze, quella araba per coro femminile e orchestra, pagina di grande trasparenza strumentale, e quella di Anitra, un piccolo, seducente valzer in tempo di Mazurka per archi, con violini con sordina, e triangolo.

A questo carattere orientaleggiante ed esotico si sottraggono i due gioielli della partitura, le pagine a ragione più note e amate: la prima è il dolcissimo *Allegretto pastorale* posto ad apertura dell'atto, pezzo che descrive il mattino su un palmeto ai bordi del mare e che Grieg stesso considerava "musica pura, dove l'interpretazione è di grande importanza"; la seconda è la *Canzone di Solvejg*, che ne approfondisce il carattere soave nello stile del canto popolare: il soprano è accompagnato da flauti, clarinetti e archi con sordina punteggiati dagli accordi dell'arpa. Delle musiche per questo atto fa parte anche un breve pezzo meditativo per archi e quattro corni, in origine pensato per la scena di Peer Gynt davanti alla statua di Memnone e in allestimenti successivi usato come preludio all'atto terzo, con il titolo *Nel folto della foresta di pini*: un brano a cui Grieg teneva molto e per il quale raccomandava che i quattro corni fossero suonati "con molta dolcezza, perché tutto deve avere le sonorità di un altro mondo".

Il quinto atto si apre con il ritorno a casa, nella natia Norvegia, di un Peer ormai vecchio, stanco di peregrinare e disilluso. La musica del preludio ritrae efficacemente, con ondate di crescendo e diminuendi wagneriani, una scena tempestosa sul mare, che culmina nell'affondamento della nave.

## BOZZETTO



Il momento del vero e proprio naufragio è sottolineato da grancassa, timpani e da un tremolo dei contrabbassi che, scriveva Grieg, "debbono fare un rumore terribile". Scampato al naufragio e proseguendo il proprio cammino verso i luoghi dell'infanzia, Peer ode ora Solvejg cantare nella capanna: una ripresa della prima sezione della sua canzone, accompagnata da un piccolo gruppo di archi fuori scena, sommesso e grave, conferisce a questo episodio un tono di misteriosa, mistica attesa. Segue una scena notturna in una brughiera annerita dal fuoco: Peer (recitante) è rimproverato da piccole cose della natura, come foglie secche portate dal vento e gocce di rugiada (coro all'unisono): la musica fa eco ai tormenti oscuri della sua coscienza, all'inizio da lontano con dolcezza, poi sempre più minacciosa, fino allo stretto in cui la voce lontana di Aase aggiunge un ultimo rimprovero.

L'apparizione del Fonditore di bottoni è l'immagine stessa della morte: Peer comprende che il suo destino è prossimo al compimento, ma indugia ancora ad ascoltare con la nostalgia della giovinezza un gruppo di fedeli che vanno in chiesa per il sentiero della foresta cantando l'inno della Pentecoste *Benedetto sia il giorno*: l'inno, precisa Grieg, "deve essere soltanto intonato a bocca chiusa (cioè cantato molto debolmente) fuori scena, e non deve essere cantato a voce piena", come un ricordo lontano. Siamo all'epilogo. Peer è finalmente pronto a varcare la soglia della capanna e a ricevere il saluto di Solvejg, ormai vecchia e cieca, ma ancora innamorata e pronta a intercedere per lui con il suo perdono. Dopo che il Fonditore di bottoni ha annunciato in tono di sfida che la sua ora scoccherà al prossimo incontro, Peer si addormenta cullato dolcemente dalla ninna-nanna di Solvejg e sogna, mentre all'orizzonte si annuncia il sorgere del sole.

Su questa musica in dissolvenza intrisa di trasfigurazione, il sipario cala lentamente, molto lentamente, lasciando Solvejg china su Peer Gynt giunto al termine del suo viaggio.

Segio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala della Fondazione Orchestra Regionale Toscana, Concerto di Pasqua, 6 aprile 2004**

**SONATA IN LA MINORE  
PER VIOLONCELLO E PIANOFORTE, OP. 36**

**Musica:** Edvard Grieg

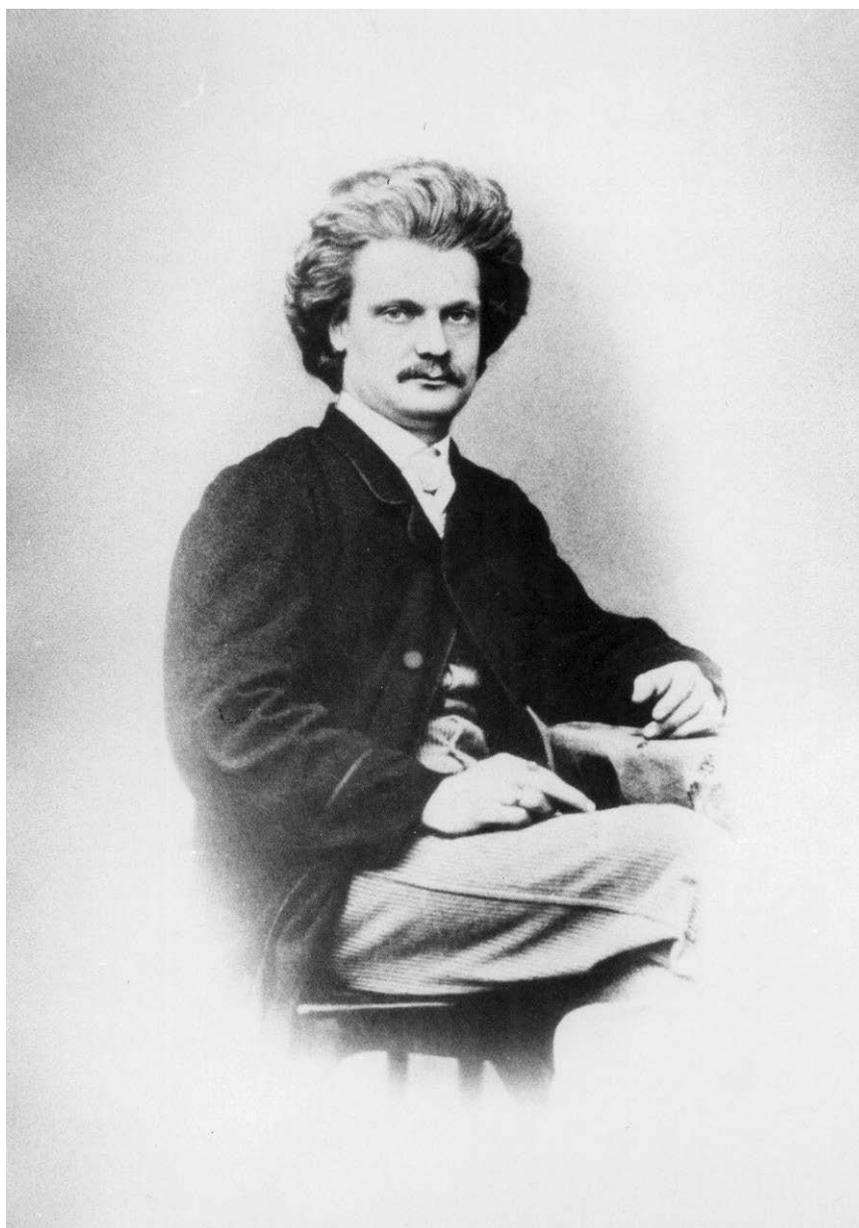
1. Allegro agitato
2. Andante molto tranquillo
3. Allegro molto e marcato

**Organico:** violoncello, pianoforte

**Prima esecuzione:** Lipsia, Gewandhaus Saal del Conservatorio, 22 ottobre 1883

**Edizione:** Peters, Lipsia, 1883

**Dedica:** John Grieg



E' ben conosciuto l'ironico articolo che Debussy scrisse sul musicista norvegese (si era ai tempi dell'*Affaire Dreyfus*); meno conosciuto è il giudizio che diede sui pianistici *Pezzi lirici* e che resta ancor valido per la parte migliore della produzione di Grieg: «il delizioso sapore di un roseo dolce, impastato con neve».

Nella produzione di Grieg figurano alcune composizioni orchestrali, un *Concerto* per pianoforte e orchestra e un gruppo di *Sonate* strumentali da camera.

La *Sonata* op. 36 fu composta verso il 1870 e Grieg la scrisse per suo fratello John, ottimo violoncellista.

E' ottimamente scritta per i due strumenti.

Il primo tempo è costruito su due temi di una struttura ritmica affine; è ricco di efficacia espressiva.

L'*Andante molto tranquillo* è d'una nobile e intensa ispirazione.

Il *Finale* è eccellente: una danza popolare stilizzata, briosa e vivacissima che sembra scaturita d'improvviso dall'immaginazione del musicista, senza esitazioni e senza soste.

Domenico De Paoli

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 1 marzo 1968**

## SONATA IN MI MINORE PER PIANOFORTE, OP. 7

**Musica:** Edvard Grieg

1. Allegro moderato
2. Andante molto (Do maggiore)
3. Alla Menuetto, ma poco più lento
4. Finale: Molto allegro

**Organico:** pianoforte

**Composizione:** 1865

**Prima esecuzione:** Christiania, Kristiania Norske Teater, 15 Ottobre 1866

**Edizione:** Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1865 (poi 1887)

**Dedica:** Niels Wilhelm Gade

Revisionata nel 1887

Risalente al 1865, è questo il primo notevole risultato di sintesi a cui il norvegese Edvard Grieg sia pervenuto tra la formazione accademica di tipo germanico ricevuta a Lipsia, e l'attenzione verso la musica popolare nordica, istillata dall'insegnamento di Niels Wilhelm Gade (a cui la Sonata è dedicata) e dalla frequentazione degli intellettuali nazionalisti riuniti nella società «Euterpe».

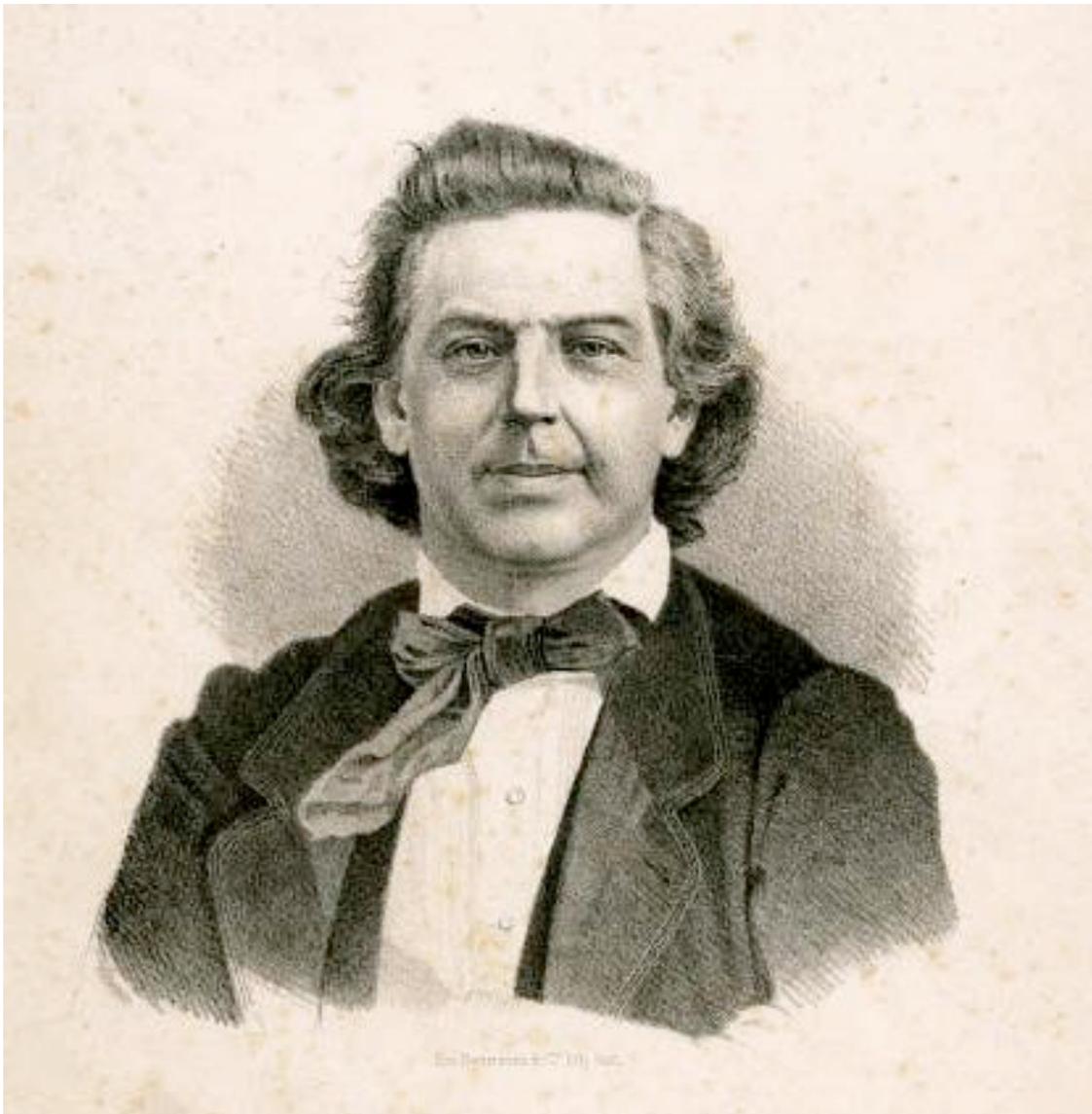
Opera piuttosto discontinua nel passaggio da uno ad altro movimento (noi qui l'ascoltiamo nella tarda versione del 1887), questa *Sonata* giovanile di Grieg si fa apprezzare soprattutto per il primo e l'ultimo movimento.

Il primo, in particolare, *Allegro moderato*, ripercorre con gioia alcuni luoghi del pianismo di Schubert e di Schumann, con un fantasioso accostamento di idee e di tempi, di scritture e di differenti gesti. Non mancano abili derivazioni dal primo tema di alcune figure che riaffiorano per ogni dove, tentando un'azione di coesione formale. Ma è soprattutto lo spirito appassionato a poter garantire a ogni pagina un'unità profonda di sentimento.

Il secondo movimento, *Andante molto*, ha i maggiori riferimenti rapsodici alla matrice nordica e popolare della musica di Grieg: il bel canto, la sognante divagazione, gli spunti di danza.

Il terzo movimento, *Alla Menuetto, ma poco più lento*, è quasi una propaggine danzante del secondo movimento. Lì il riferimento alla danza si insinuava nel canto libero e palpitante; qui la cantabilità svagata, o i «suoni di natura», affiorano nella gradevole danza contadina, tutta arresti e inchini.

## NIELS WILHELM GADE



Il quarto movimento, *Finale. Molto allegro*, sembrerebbe un ricalco del finale della *Sonata in Fa minore op. 5* di Brahms: come quella ha movenze rapsodiche e zigane, una forte frammentarietà nelle idee melodiche e nel ritmo, uso di figure pianistiche guizzanti, che interrompono ogni coesione e ogni continuità.

Come nel finale brahmsiano le singole idee, sono piuttosto prive di interesse e di novità: ciò che interessa è il trascorrere da una all'altra; è lo spirito divertito, talvolta persino beffardo.

Guido Salvetti

**Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al numero speciale della rivista Amadeus. Ottobre 1994**

### **SONATA N. 3 IN DO MINORE PER VIOLINO E PIANOFORTE, OP. 45**

**Musica:** Edvard Grieg

1. Allegro molto ed appassionato
2. Allegretto espressivo alla romanza (Mi maggiore)
3. Allegro animato

**Organico:** violino, pianoforte

**Composizione:** Autunno 1886 - Gennaio 1887

**Prima esecuzione:** Lipsia, Neues Gewandhaus Kleiner Saal, 10 Dicembre 1887

**Edizione:** Peters, Lipsia, 1887

Benché di formazione essenzialmente tedesca, Edvard Grieg ha lasciato una produzione strumentale cameristica piuttosto esigua ed episodica: tre Sonate per violino, una Sonata per violoncello e due Quartetti per archi, il secondo dei quali incompiuto. Fatto che potrebbe sorprendere se non si tenesse conto del consapevole disagio con cui Grieg, maestro della miniatura e della folgorante invenzione melodica, si sentì a più riprese inadeguato nel trattamento e nei processi di elaborazione presupposti dalle forme classiche.

Nella seconda metà degli anni Settanta dell'Ottocento, Grieg avvertì l'urgenza di aggiornare e approfondire la propria tecnica compositiva. La stesura del *Quartetto op. 27*, in assoluto una delle opere più riuscite e persuasive del compositore norvegese, fu esplicitamente intesa come uno studio in tal senso.

## ADOLF BRODSKIJ



La *Terza sonata per violino e pianoforte op. 45*, fu scritta una decina di anni dopo, tra il 1886 e il 1887, e nello stesso 1887 eseguita per la prima volta, il 10 dicembre al Neues Gewandhaus di Lipsia, da Adolf Brodskij al violino con l'autore al pianoforte.

A ragione l'*op. 45* è la più celebre della terna di Sonate per violino e pianoforte composta da Grieg. Rispetto ai lavori precedenti, la straordinaria freschezza dell'invenzione melodica, la finezza del linguaggio armonico, il ruolo portante del tematismo in quanto tale, il costante riferimento alla musica popolare scandinava come fonte inesauribile di ispirazione, pur confermandosi punti di forza della scrittura vi appaiono infatti meglio coordinati e risolti nel contesto costruttivo e formale del genere. Senso del tragico, una certa qualità drammatica, pulsione passionale e melanconia contribuiscono in misura decisiva a definirne il registro espressivo.

L'*Allegro molto ed appassionato* è naturalmente un movimento di sonata. Il primo gruppo tematico dell'esposizione, in Do minore, irrompe all'ascolto conflittuale e tumultuoso. Il tormentato motivo principale, una sorta di motto che coniuga incisività ritmica e profilo melodico ondeggiante, è destinato a ricoprire un ruolo costruttivo essenziale e accentratore in tutto il movimento; lo enuncia il violino e viene suggellato da stentorei accordi del pianoforte.

Per due volte il discorso musicale prende le mosse dal registro grave del violino, e dunque in una regione timbrica piuttosto scura, per conquistare poco a poco le tessiture più acute, sino a un punto culminante, *fortissimo*, raggiunto in *crescendo*, dove ora è il pianoforte a suonare il motivo principale. Introdotto senza un'autentica transizione, il secondo gruppo tematico, *cantabile* e in Mi bemolle maggiore, giustappone al registro tragico del primo una compiaciuta semplicità colloquiale affidata all'alternanza dei due strumenti; al culmine di un nuovo *crescendo*, il secondo gruppo tematico termina con un breve canone. La cullante atmosfera di sogno del gruppo conclusivo dell'Esposizione, con imitazioni di brevi incisi tra i due strumenti, è quindi organica al tema secondario.

Lo Sviluppo si articola in tre arcate: le prime due basate su progressioni armoniche cromatiche discendenti, la terza con funzione di riconduzione alla Ripresa; il motivo principale del primo gruppo tematico vi gioca un ruolo determinante. Dopo l'avvio che riprende il rarefatto dialogo imitativo della sezione precedente, la prima arcata è

costituita dal duplice ritorno, in maggiore (le tonalità sono quelle di Si bemolle e poi di La) e a valori ritmici aggravati, del motivo principale, condotto dal violino su arpeggi del pianoforte.

## MUSEO GRIEG



La seconda arcata si caratterizza per i contrasti di dinamiche e la flessibilità di tempo (*agitato*, poi *tranquillo* e *ritardando*). Linee cromatiche del violino su arpeggi del pianoforte danno origine a un frammentario dialogo imitativo tra i due strumenti, la cui intensità ritmica e sonora si placa gradualmente sino a spegnersi. *Tempo I, molto animato*: terza arcata. La riconduzione alla Ripresa ritorna al motivo principale del primo gruppo tematico, i cui incisi immediatamente riconoscibili sono via via ricomposti in frasi e unità sintattiche più ampie che, comprendenti anche la variante aggravata, lasciano presagire, nell'incalzante drammatizzazione della scrittura, la prossima Ripresa. Ripresa che ripercorre puntuale l'Esposizione: primo gruppo tematico, in Do minore; secondo gruppo tematico, ora in Do maggiore; gruppo conclusivo. Nel punto in cui sarebbe logico aspettarsi la coda, Grieg inserisce invece a sorpresa il ritorno, nella tonalità di La bemolle maggiore, della variante in maggiore e aggravata del motivo principale così come si presentava nella prima arcata dello Sviluppo. Ed eccola, infine, la coda in tempo *Presto*, fondata sui motivi del motivo principale.

Nell'Ottocento si sarebbe definito «molto poetico» lo stacco prodotto dall'*Allegretto espressivo alla Romanza*, movimento di forma ternaria che riunisce in sé il duplice carattere e la duplice funzione di tempo lirico e di Scherzo. Indubbiamente il movimento centrale della Sonata appartiene al novero di quelle non poche pagine in cui Grieg da per così dire il meglio di sé, sfoggiando l'invidiabile talento di geniale inventore di melodie libero da preoccupazioni di ordine elaborativo.

Il tema principale, dolce e cantabile in Mi maggiore, è un'ampia e luminosa melodia che tradisce l'ispirazione popolareggiante, per esempio nell'uso dei pedali armonici e nei ripetuti salti della sensibile. La suona dapprima il pianoforte solo, poi il violino che la riprende integralmente su sostegno accordale del pianoforte. *Allegro molto*: la parte centrale, in Mi minore, è un vivace tema di danza norvegese, suonato dal violino su accordi sincopati del pianoforte; quando gli strumenti si scambiano i ruoli, il violino ricorre al pizzicato.

L'intero complesso tematico viene quindi ripetuto con diversa strumentazione delle frasi. Arrestatosi il ritmo di danza, la Ripresa è introdotta attraverso un passaggio di riconduzione in tempo *Più tranquillo*. *Tempo I*: nella Ripresa il tema principale viene affidato al registro sovracuto del violino su terzine di accordi del pianoforte; la

prima frase del tema è sorprendentemente riproposta un semitono sotto la tonalità d'impianto, cioè in Mi bemolle anziché in Mi maggiore, il che conferisce un particolare colore tenue e sfumato all'attacco della Ripresa. Conclude una coda, in cui al tratto cromatico ascendente e con trilli del violino corrisponde quello anch'esso cromatico ma discendente, al basso, del pianoforte.



Il finale, *Allegro animato*, movimento percorso da travolgente energia, segue uno schema di sonata senza Sviluppo: anche qui come nel movimento precedente la mancanza di una parte centrale, propriamente elaborativa, testimonia una volta di più la predilezione di Grieg per l'invenzione, l'accostamento, il contrasto, la ripetizione delle idee tematiche piuttosto che per la loro mediazione, integrazione e trasformazione. Nell'Esposizione il primo tema, in Do minore, *pianissimo*, si presenta concitato e di disegno ritmico molto pregnante, ma al contempo leggerissimo come una *Elfenmusik* di mendelssohniana memoria. Incisi e frasi della linea melodica sono

distribuiti così da produrre un dialogico effetto d'eco tra gli strumenti, con il pianoforte che suona comunque un incessante e vorticoso accompagnamento in terzine.

Esposto due volte, il tema viene seguito da un paio di varianti-parafrasi, la prima in *fortissimo* e contraddistinta da accenti marcati e accordi pesanti, la seconda leggerissima e poi in grande *crescendo*. Affidato al violino su semplice accompagnamento accordale del pianoforte, il secondo tema, in tempo meno mosso, *cantabile* in La bemolle maggiore, ha connotazione eminentemente melodica e sentimentale, ponendosi dunque in forte contrasto rispetto al primo; suonato dapprima nel registro grave, viene quindi ripreso nel registro medio e poi in quello acuto.

Simmetrica rispetto all'Esposizione la Ripresa. *Tempo I* e primo tema, in Do minore, seguito dalle varianti-parafrasi; *Cantabile*, in tempo meno mosso e secondo tema, in Do maggiore, nel registro acuto del violino con nuovo accompagnamento di arpeggi del pianoforte.

E in tonalità maggiore rimane ovviamente la coda in tempo *Prestissimo*, basata sull'insistita e quasi parossistica iterazione dei motivi del primo tema.

Cesare Fertoni

**Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 132 della rivista Amadeus**

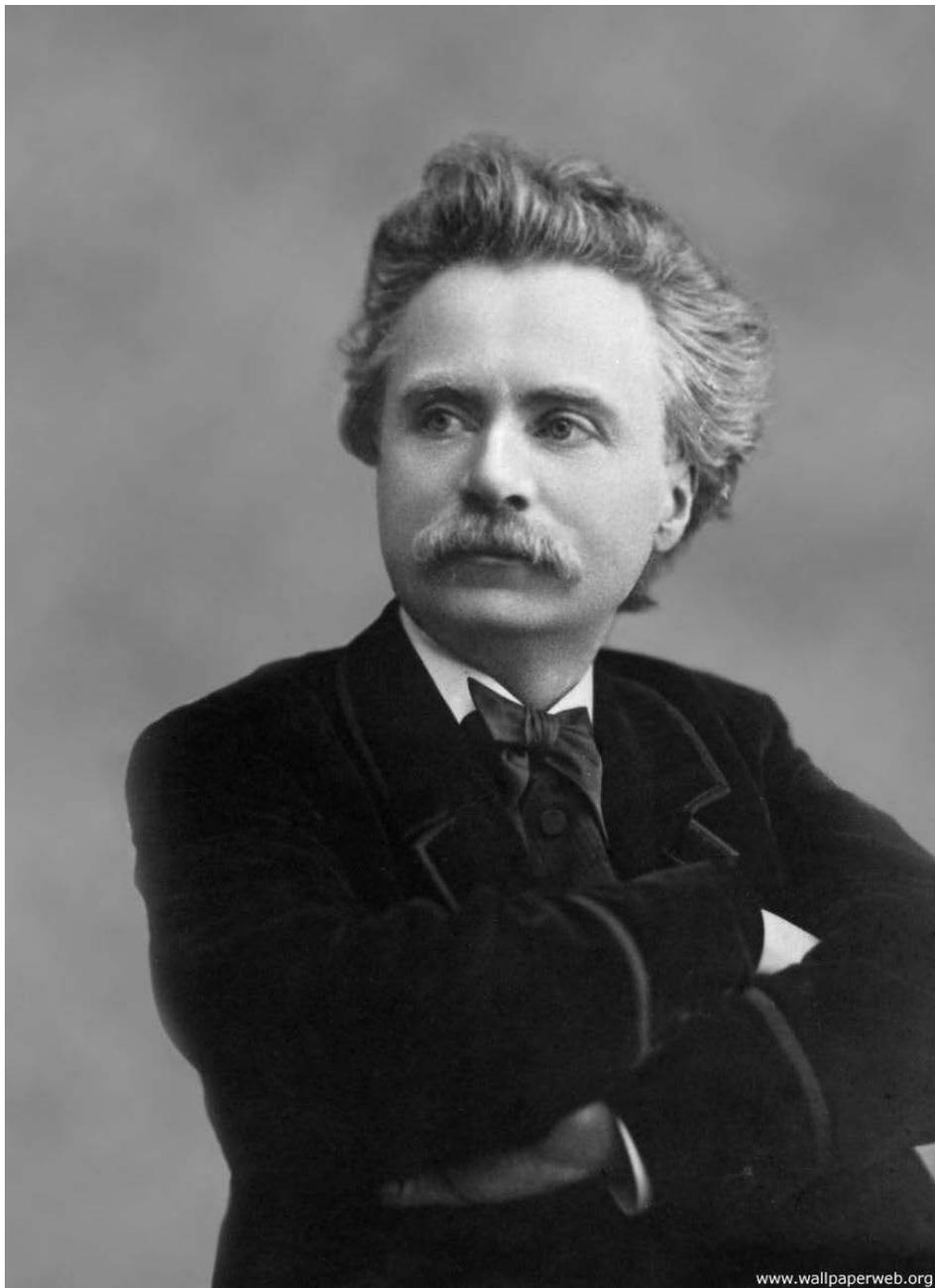
**QUESTI TESTI SONO STATI PRELEVATI SUL SITO  
[HTTP://WWW.FLAMINIOONLINE.IT](http://www.flaminioonline.it).**

## PEZZI LIRICI

I **Pezzi lirici** (in norvegese *Lyriske stykker*) sono una collezione di 66 composizioni per pianoforte scritti da Edvard Grieg e pubblicati in dieci volumi dal 1867 (op. 12) al 1901 (op. 71).

### Descrizione

La collezione contiene alcuni dei più celebri brani del compositore, tra cui *Matrimonio a Trolldhaugen* (Bryllupsdag På Trolldhaugen), *Alla primavera* (Til våren), *Marcia dei troll* e *Farfalla* (Sommerfugl).



Il tema del primo brano, *Arietta*, fu uno dei più amati da Grieg e venne utilizzato da questo per chiudere l'intera collezione attraverso il brano *Reminiscenze* (Efterklang), in cui il tema viene trasformato in un valzer

Nel 2002 il pianista norvegese Leif Ove Andsnes registrò un CD contenente 24 Pezzi lirici eseguiti a Trolldhaugen (dove risiedeva Grieg) sul pianoforte originale del compositore, uno Steinway del 1892. Nel tempo diversi artisti si sono cimentati nell'esecuzione della collezione per pianoforte tra cui Walter Giesecking, Emil Gilels e Håkon Austbø. Esistono inoltre alcune registrazioni dello stesso Grieg, pubblicate dall'etichetta norvegese Simax.

Alcuni dei Pezzi lirici vennero adattati anche per orchestra, come *Sera nelle montagne* e *Marinaresca* (op. 68). La trasposizione aggiunge un'intensa drammaticità alle opere, grazie soprattutto all'accompagnamento degli archi.

### **Pezzi lirici**

#### **Op. 12:** (dedicati a Betty Egeberg)

- N. 1 Arietta
- N. 2 Valzer (*Vals*)
- N. 3 Canto del guardiano (*Vektersang*, composto dopo una rappresentazione del Macbeth di Shakespeare)
- N. 4 Danza degli elfi (*Alfedans*)
- N. 5 Melodia popolare (*Folkevis*)
- N. 6 Melodia norvegese (*Norsk*)
- N. 7 Foglio d'album (*Stamboksblad - Albumblad*)
- N. 8 Canto nazionale (*Fedrelandssang*)

#### **Op. 38:**

- N. 1 Berceuse (*Vuggevis*)
- N. 2 Melodia popolare (*Folkevis*)
- N. 3 Melodia (*Melodie*)
- N. 4 Halling - Danza norvegese (*Halling*)
- N. 5 Danza norvegese (*Springdans*)
- N. 6 Elegia (*Elegie*)
- N. 7 Valzer (*Vals*)
- N. 8 Canone (*Kanon*)

**Op. 43:** (dedicati a Isidor Seiss)

- N. 1 Farfalla (*Sommerfugl*)
- N. 2 Viandante solitario (*Ensom vandrer*)
- N. 3 Nel mio paese (*I hjemlandet*)
- N. 4 Uccellino (*Liten fugl*)
- N. 5 Erotico (*Erotik*)
- N. 6 Alla primavera (*Til våren*)

**ISIDOR SEISS**



**Op. 47:** (dedicati a Elisabeth Hornemann)

- N. 1 Valse-Impromptu (*Valse-Impromptu*)
- N. 2 Foglio d'album (*Albumblad*)
- N. 3 Melodia (*Melodi*)
- N. 4 Halling - Danza norvegese (*Halling*)
- N. 5 Melanconia (Melankoli)
- N. 6 Danza norvegese (*Springdans*)
- N. 7 Elegia (*Elegie*)

**Op. 54:** (dedicati a Julius Röntgen)

- N. 1 Pastorello (*Gjetergutt*)
- N. 2 Marcia norvegese (*Gangar*)
- N. 3 Marcia dei troll (*Trolltog*)
- N. 4 Notturmo
- N. 5 Scherzo
- N. 6 Scampanio (*Klokkeklang*)

**Op. 57:** (dedicati a Hermann Scholtz)

- N. 1 Giorni svaniti (*Svundne dager*)
- N. 2 Gade
- N. 3 Illusione (*Illusjon*)
- N. 4 Segreto (*Hemmelighet*)
- N. 5 Ella danza (*Hun danser*)
- N. 6 Nostalgia (Hjemve)

**Op. 62:**

- N. 1 Silfide (*Sylfide*)
- N. 2 Gratitudine (*Takk*)
- N. 3 Serenata francese (*Fransk serenade*)
- N. 4 Ruscello (*Bekken*)
- N. 5 Visione (*Drømmesyn*)
- N. 6 Verso la patria (*Hjemad*)

**Op. 65:**

- N. 1 Dalla gioventù (*Fra ungdomsdagene*)
- N. 2 Canzone contadina (*Bondens sang*)
- N. 3 Melanconia (*Tungsinn*)
- N. 4 Salone (*Salon*)

- N. 5 In tono di ballata (*I balladetone*)
- N. 6 Matrimonio a Trolldhaugen (*Bryllupsdag på Trolldhaugen*)

## JULIUS RÖNTGEN



### **Op. 68:**

- N. 1 Marinaresca (*Matrosenes oppsang*)
- N. 2 Minuetto della nonna (*Bestemors menuett*)
- N. 3 Ai tuoi piedi (*For dine føtter*)
- N. 4 Sera nelle montagne (*Aften på høyfjellet*)
- N. 5 Alla culla (Bådnåt)
- N. 6 Valse mélancolique

**Op. 71:**

- N. 1 C'era una volta (*Det var engang*)
- N. 2 Sera d'estate (*Sommeraften*)
- N. 3 Coboldo (*Små troll*)
- N. 4 Pace della foresta (*Skogstillhet*)
- N. 5 Halling - Danza norvegese (*Halling*)
- N. 6 Passato (*Forbi*)
- N. 7 Reminiscenza (*Efterklang*)

