

WOJCIECH STĘPIEŃ

Nórsky orientalizmus
v sláčikových kvartetách
Edvarda GriegaNorwegian Orientalism in
Edvard Grieg's
String Quartets

Termín „nordický orientalizmus“ zaviedla Elisabeth Oxfeldtová vo svojej štúdii *Nordic Orientalism. Paris and Cosmopolitan Imagination 1800–1900* (Nordický orientalizmus. Paríž a kozmopolitná predstavivosť, 1800 – 1900) a definovala ho ako rolu, ktorú Orient zohral pri vytváraní dánskej a nórskkej národnej identity.¹ Nórsko, ako uviedla, bolo v 19. storočí periférnou európskou krajinou a importovalo orientálnu obraznosť pre vlastné účely s cieľom vymedziť sa „vo vzťahu k vyspelým európskym národom“.² Podľa jej názoru kľúčovým momentom pri formovaní

¹ OXFELDT, Elisabeth: *Nordic Orientalism. Paris and Cosmopolitan Imagination 1800–1900*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, 2005, s. 11–13.

² Ref. 1, s. 13.

The term *Nordic orientalism* was introduced by Elisabeth Oxfeldt in her study *Nordic Orientalism. Paris and Cosmopolitan Imagination 1800–1900* and was defined as the role which Orient played in the construction of Danish and Norwegian national identities¹. According to her argument Norway was in the 19th century a European country on the periphery and imported Oriental imagery to position itself “in relation to central European nations”². In her opinion the turning point in shaping Nordic orientalism was *Exposition Universelle* in Paris in 1867 which established

¹ OXFELDT, Elisabeth. *Nordic Orientalism. Paris and Cosmopolitan Imagination 1800–1900*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen 2005, pp. 11–13.

² Ibid, p. 13.

1 nordického orientalizmu bola Svetová výsta- 1
 2 va v Paríži roku 1867, ktorá vytvorila „ori- 2
 3 entalizmu nové podmienky“³. „Pre mnohých 3
 4 Škandinávcov bola táto výstava prvou príle- 4
 5 žitosťou konfrontovať sa s tým, čo pokladali 5
 6 za skutočný Orient, a šancou na jeho porov- 6
 7 nanie so svojimi romantickými fantáziami, 7
 8 ako aj so svojimi vlastnými národmi.“⁴ Po pr- 8
 9 výkrát v dejinách dostali škandinávске kraji- 9
 10 ny vrátane Nórska možnosť predstaviť svoju 10
 11 kultúru za hranicami a vo veľkom rozsahu. 11
 12 Francúzsko a francúzska kultúra výstave do- 12
 13 minovali, čo sa prejavilo v štruktúre celého 13
 14 podujatia: bohaté národy zabrali hlavnú sálu, 14
 15 kým chudobnejšie a exotickéjšie kultúry mu- 15
 16 seli „vystaviť svoj kultúrny kapitál v príľahlom 16
 17 parku“.⁵ Nórsko ako nevelmi bohatá krajina 17
 18 dostalo priestor v parku, v príľahlej záhrade, 18
 19 kde sa stretlo so skutočným Orientom a exo- 19
 20 tikou. V novinách škandinávski novinári „ve- 20
 21 novali značný priestor v novinových stĺpčeo- 21
 22 koch tomu, aby sa odlišili od menejcenných 22
 23 Orientálcov“.⁶ Výstava tak definovala, čo je 23
 24 európskym centrom a čo je perifériou. 24

25 Od 40. rokov 19. storočia v Nórsku pre- 25
 26 biehalo národné obrodenie. Nórske elity za- 26
 27 čali kutivovať osobitú nórsku identitu. Na- 27
 28
 29

30 ³ Ref. 1, s. 99.

31 ⁴ Ref. 1, s. 99.

32 ⁵ Ref. 1, s. 100.

33 ⁶ Ref. 1, s. 100.

34

“new conditions for Orientalism”³. “For many 1
 Scandinavians this exposition provided their 2
 first opportunity to encounter what they 3
 took to be the real Orient and to compare 4
 it with their Romanticist fantasies as well as 5
 with their own nations”⁴. For the first time in 6
 the history Scandinavian countries, includ- 7
 ing Norway, had a chance to present their 8
 culture outside and on the wide scale. France 9
 and French culture dominated the exposi- 10
 tion, what was manifested in the structure of 11
 the event; wealthy nations occupied the main 12
 hall, while poorer and more exotic cultures 13
 had to “display their cultural capital in the 14
 surrounding park”⁵. Norway as a not-wealthy 15
 country was placed in the park, that is in the 16
 peripheral garden where the real Orient and 17
 exoticism could be encountered. In news- 18
 papers Scandinavian journalists “dedicated 19
 a significant amount of newspaper column 20
 space to differentiating themselves from the 21
 low-status Orientals”⁶. The exhibition es- 22
 tablished what was the European centre and 23
 what was its periphery. 24

25 In 1840s what has come to be known 25
 as the National Breakthrough developed in 26
 Norway. The Norwegian elites started cul- 27
 28
 29

30 ³ Ibid, p. 99.

31 ⁴ Ibid.

32 ⁵ Ibid, p. 100.

33 ⁶ Ibid.

34

1 miesto toho, aby otvorili svoje dvere Orientu,
 2 vytvorili purifikovanú verziu nórskeho sed-
 3 liaka s jeho fascinujúcimi miestnymi zvykmi,
 4 oblečením, dialektom a ústnou tradíciou. Pe-
 5 ter Christen Asbjørnsen (1812–1885) a Jør-
 6 gen Moe (1813–1882) vydali roku 1841 svo-
 7 ju prvú zbierku ľudových rozprávok, legiend
 8 a balád a od tých čias sa Espen Askeladd,
 9 hrdina nórskeho ľudových rozprávok, stal
 10 najslávnejšou nórskou postavou. Pre vyššie
 11 meštianske vrstvy v Kristianii bola vidiecka
 12 sedliacka kultúra ľudí žijúcich v nórskeho ho-
 13 rách rovnako exotická ako samotný Orient.⁷
 14 Začal sa proces formovania nórskeho náro-
 15 da a okrem iného sa Nóri chceli odlíšiť od
 16 švédskej kultúry, ktorá v ich krajine domi-
 17 novala od 15. storočia. Prvým významným
 18 krokom bolo sformovať skutočný nórsky
 19 jazyk (*landsmål*), ktorý vytvoril Ivar Aasen
 20 (1813 – 1896) zo zozbieraných vidieckych
 21 dialektov, a odlíšiť ho od oficiálneho nórsko-
 22 -dánskeho jazyka (*riksmål*).⁸ Nuž a ďalším
 23 významným znakom nórskeho odlúčenia sa
 24 od švédskej kultúry bola samostatná účasť
 25 Nórska na parížskej Svetovej výstave roku
 26 1867.

⁷ Ref. 1, s. 106.

⁸ Ivar Aasen publikoval roku 1848 prvú gramatiku jazyka *landsmål*: *Det Norske Folkesprogs Grammatik* [Gramatika nórskeho ľudového jazyka].

1 tivating a particular Norwegian identity. In-
 2 stead of opening their doors to the Orient,
 3 they embraced a purified version of the Nor-
 4 wegian peasant with his fascinating local cus-
 5 toms, clothing, dialect and oral tradition. Pe-
 6 ter Christen Asbjørnsen (1812–1885) and
 7 Jørgen Moe (1813–1882) published their
 8 first collection of folk tales, legends and bal-
 9 lads in 1841 and from that time Espen Aske-
 10 ladd, a hero of Norwegian folk tales, became
 11 the most famous Norwegian character. For
 12 the upper classes of Christiania rural, peas-
 13 ant culture of people living in Norwegian
 14 mountains was so exotic as the Orient itself.⁷
 15 The process of Norwegian nation-building
 16 started and Norwegians wanted to differen-
 17 tiate themselves from the Swedish culture,
 18 which had dominated their country from
 19 the 15th century. The first important step
 20 was to build the truly Norwegian language
 21 (*landsmål*), which was created by Ivar Aasen
 22 (1813–1896) from collected rural dialects
 23 and differed from the official Norwegian-
 24 Danish language (*riksmål*).⁸ Another impor-
 25 tant sign of the Norwegian separation from
 26 Swedish culture was an independent display
 27 of Norway at the Parisian *Exposition univer-*
 28 *selle* in 1867.

⁷ Ibid, p. 106.

⁸ In 1848 Ivar Aasen published the first rule of grammar of *landsmål*: *Det Norske Folkesprogs Grammatik* [Grammar of the Norwegian Folk language].

1 Orientalizmus v Peerovi Gyntovi 2 Henrika Ibsena 3

4 *Peer Gynt* Henrika Ibsena bol napísaný pres-
5 ne v roku Svetovej výstavy a odráža všetky
6 vyššie opísané tendencie.⁹ Jeho dráma sčas-
7 ti čerpá z nórskeho ľudových rozprávok zo
8 zbierky Asbjørnsena a Moeho a zvykne sa
9 interpretovať ako alegória na Nórsko.

10 Prvé tri dejstvá prebiehajú v Nórsku, ale
11 literárnym vedcom robí vždy najväčšie prob-
12 lémy štvrté dejstvo, ktorého dej sa odohráva
13 v severnej Afrike. Podľa Oxfeldtovej „zobra-
14 zuje vývin z raného štádia budovania národa,
15 zameraného dovnútra, počas ktorého dedič-
16 stvo národa funguje ako súkromná záležitosť,
17 na neskoršie štádium, keď sa obraz národa
18 prezentuje v zahraničí“.¹⁰ Ukazuje tiež novú
19 tendenciu reflexie Orientu, pretože Ibsen
20 využil Maroko a Egypt nie ako zobrazenie
21 imaginárnych priestorov, ale skôr ako súčasť
22 „horizontálneho prieskumu pozície Nórska
23 zoči-voči súčasnému Orientu“.¹¹

24 Existuje veľa zaujímavých postrehov tý-
25 kajúcich sa Ibsenovho štvrtého orientálneho
26 dejstva. Hans Lund si všimol, že štvrté dejstvo
27 je niečo ako „zrkadlo trolov“, akási „pokrivená
28 reflexia druhého dejstva, ktorá by v tomto
29
30

31 ⁹ Ref. 1, s. 108.

32 ¹⁰ Ref. 1, s. 135.

33 ¹¹ Ref. 1, s. 108.

1 Orientalism in Henrik Ibsen's 2 Peer Gynt 3

4 Henrik Ibsen's *Peer Gynt* was written in the
5 same year when the *Exposition universelle*
6 took place and it reflects all the described
7 tendencies⁹. The drama is partly based on the
8 Norwegian folk tales from Asbjørnsen and
9 Moe's collection and is interpreted as an al-
10 legory about Norway.

11 The first three acts take place in Norway
12 but the most difficult for literary scholars is
13 always the fourth act which is set in North
14 Africa. According to Oxfeldt it "illustrates the
15 switch from the early inward-turned stage of
16 nation-building during which the nation's
17 heritage functioned as a private matter, to
18 the later stage when the nation's image was
19 exposed abroad"¹⁰. It also shows the new ten-
20 dency of reflection about the Orient because
21 Ibsen used Morocco and Egypt not as por-
22 traits of imaginary spaces but rather as a part
23 of "a horizontal exploration of Norway's posi-
24 tion vis-à-vis contemporary Orient"¹¹.

25 There are many interesting observations
26 about Ibsen's fourth Oriental act. Hans Lund
27 noticed that the fourth act is a "troll-mirror",
28 a kind of "distorted reflection of the second
29
30

31 ⁹ Ibid, p. 108.

32 ¹⁰ Ibid, p. 135.

33 ¹¹ Ibid, p. 108.

1 prípade mohla byť umiestnená na strednú
2 úroveň podobne ako samotní trolovia.¹² Iný
3 vedec, Charles Lyons, ponúka psychologický
4 výklad, podľa ktorého Anitra v marockej
5 púšti v štvrtom dejstve predstavuje inú verziu
6 Ženy v zelenom (dcéry Kráľa hôr) z druhého
7 dejstva.¹³ Ingrid, Aase (matka Peera Gynta)
8 a Solveig (jeho pravá láska) sú skutočné po-
9 stavy a patria do reálneho vonkajšieho sveta,
10 zatiaľ čo Žena v zelenom a trolovia patria do
11 vnútorného sveta. Vytvára to rozpor medzi
12 prirodzenými postavami a nadprirodzenými
13 bytosťami. Anitra a ďalšie postavy v Egypte
14 (zo 4. dejstva) spoločne s trolmi, Ženou v zel-
15 lenom, Kráľom hôr a inými fantastickými
16 stvoreniami (z 2. dejstva) patria do nadpri-
17 rodzeného sveta. Inými slovami, v Ibsenovej
18 hre sa exotizmy vnímajú ako istý druh nór-
19 skeho podtónu, Egypt ako exotická krajina
20 predstavuje európsku perifériu podobne ako
21 divoké a vzdialené Nórsko.

22 Keď Edvard Grieg komponoval hudbu
23 pre Ibsenovu hru, zrejme si túto tendenciu
24 uvedomoval. Napriek tomu napísal iba je-
25 dinú skladbu, ktorú by sme mohli označiť
26 ako skutočný príklad orientalizmu. *Arabský*
27 *tanec* op. 23 č. 15 v 6. scéne drámy využíva

28

29

30 ¹² Ref. 1, s. 139. Hans Lund spája egocentrizmus
31 s topografiou nížiny (údolia), unikanie pred realitou
32 s výškami (vrcholy hôr) a vyrovnaný konštruktívny
33 život so strednými polohami.

34 ¹³ Ref. 1, s. 139.

1 act in which case it might be placed on an 1
2 intermediate level like the trolls¹². Other 2
3 scholar, Charles Lyons offers a psychological 3
4 reading in which Anitra in Morocco's desert 4
5 from the fourth act functions as another 5
6 version of the Woman in Green (Mountain 6
7 King's daughter) from the second act¹³. In- 7
8 grid, Aase (Peer Gynt's mother) and Solveig 8
9 (his truth love) are real pertaining to the out- 9
10 side world whereas the Woman in Green and 10
11 the trolls belong to the inner world. It creates 11
12 a distinction of natural characters *versus* su- 12
13 pernatural beings. Anitra and other charac- 13
14 ters in Egypt (from the fourth act) together 14
15 with trolls, the Woman in Green, Mountain 15
16 King and other fantastic creatures (from the 16
17 second act) belong to the supernatural world. 17
18 In other words in Ibsen's play exoticism is re- 18
19 flected as a kind of Norwegian flavour; Egypt 19
20 as an exotic country represents a European 20
21 periphery similar to the wild and distant 21
22 Norway. 22

23 When Edvard Grieg was composing a mu- 23
24 sic for Ibsen's play he was probably aware of this 24
25 tendency. However, he wrote only one piece 25
26 of music which could be called a real exam- 26
27 ple of orientalism. *Arabian Dance* Op. 23 No. 27

28

29

30 ¹² Ibid, p. 139. Hans Lund maps egocentricity onto 30
31 low topography (the valley), escapism onto heights 31
32 (the mountaintop), and a balanced constructive life 32
33 onto the middle ground.

34 ¹³ Ibid.

1 typické exotické nástroje, asociujúce kultú-
 2 ru Blízkeho východu: veľký bubon, triangel,
 3 flauty pikoly (predstavujúce arabské píšťaly),
 4 tamburíny. Grieg tu imituje tiež typické har-
 5 monické, melodické a rytmické prostriedky
 6 arabskej hudby. Je to jednoznačná hudobná
 7 ilustrácia arabských dievčat, ktoré niekde
 8 v saharskej oáze tancujú a spievajú pred Pe-
 9 erom Gyntom.

10 Netypickým príkladom orientalizmu
 11 v hudbe k *Peerovi Gyntovi* je skôr orchestrálne
 12 prelúdium k štvrtému dejstvu, ktoré zobra-
 13 zuje východ slnka na saharskej púšti. *Ráno*,
 14 ktorá uvádza *Suitu č. 1 Peera Gynta*, je dnes
 15 jednou z najobľúbenejších Griegových skla-
 16 dieb. Každý si myslí, že predstavuje svitanie
 17 nad nórskymi fjordmi, pretože jej ornamen-
 18 tálna melódia sa vníma skôr ako imitácia nór-
 19 skej ľudovej hudby v štýle hry na *hardingfele*
 20 (*hardangerských* husliach). Aj pozorné skú-
 21 manie štruktúry melódie nám iba potvrdí
 22 túto intuitívnu identifikáciu. Tak prečo Grieg
 23 využíva na opis svitania na Sahare typickú
 24 nórsku melódiu? Či to nie je dokonalý prí-
 25 klad tendencie, ktorú Ibsen vo svojej hre po-
 26 núka: Sahara ako antitéza nórského fjordu:
 27 Sahara – rovinatá, horúca a suchá, kým fjor-
 28 dy sú hornaté, studené a vlhké? Alebo azda
 29 Peer Gynt vo svojej predstave vidí Saharu ako
 30 nórsky fjord, pretože ho zachvátila túžba po
 31 domove? Pravdepodobne nájdeme oveľa viac
 32 hypotéz na túto tému, ale jedna vec je jasná:
 33 *Ráno* je dobrým príkladom nórského orien-
 34

15 in the 6th scene of the drama is scored for
 16 typical exotic instruments associated with the
 17 Middle Eastern culture: bass drum, triangle,
 18 piccolo flutes (which represent Arabian pipes),
 19 tambourines and Grieg imitates also the typi-
 20 cal harmonic, melodic and rhythmic devices of
 21 Arabian music. It is a clear musical illustration
 22 of Arabian girls dancing and singing before Peer
 23 Gynt somewhere in a Sahara oasis.

24 An untypical example of orientalism in
 25 the music to *Peer Gynt* is rather the orches-
 26 tral prelude to the fourth act which represents
 27 a sunrise on the Sahara desert. *Morning Mood*,
 28 which opens the *Peer Gynt Suite No. 1*, is nowa-
 29 days one of the most favourite pieces of Grieg.
 30 Everybody thinks that it represents a sunrise
 31 on Norwegian fjords because the melody with
 32 its ornamentation is heard as an imitation of
 33 Norwegian folk music and the style of play-
 34 ing *hardingfele*. Close observation of the struc-
 35 ture of the melody only proves this intuitive
 36 identification. So why did Grieg use a typical
 37 Norwegian melody to depict sunrise on Saha-
 38 ra? Is it not a perfect example of the tendency
 39 which Ibsen suggests in his play: Sahara as
 40 an antithesis of the Norwegian fjord; Sahara
 41 – plain, hot and dry, while fjords – mountai-
 42 nous, cold and wet? Or maybe Peer Gynt in
 43 his imagination sees Sahara as a Norwegian
 44 fjord because of his home-sickness? There are
 45 probably many more hypotheses about it but
 46 one thing is obvious: *Morning Mood* could be
 47 called a good example of Norwegian oriental-

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34

1 talizmu, pretože medzi egyptskou a nórskou
2 kultúrou existuje isté spojenie: obe predsta-
3 vajú to, čo bolo pre typických Európanov 19.
4 storočia periférne a exotické.¹⁴

6 Symbolická interpretácia druhej časti 7 Griegovho Sláčikového kvarteta op. 27 8

9
10 Grieg napísal na básne Henrika Ibsena
11 (1828 – 1906) niekoľko piesní. Najdôle-
12 žitejšie z nich sú *Sex Digte af Henrik Ibsen*
13 [Šesť básní Henrika Ibsena] op. 25, z kto-
14 rých prvá pieseň má symbolický význam
15 v následnej kompozičnej štruktúre Griegov-
16 ho *Sláčikového kvarteta g mol op. 27* (1877
17 – 1878). Pieseň *Spillemænd* [Fidlikanti]
18 op. 25 č. 1 vznikla roku 1876 a Grieg vyu-
19 žil jej motivický materiál na skonštruovanie
20 kvarteta. Ibsenova báseň rozpráva príbeh
21 obľúbeného nórskeho mýtu o hudobníkovi,
22 ktorý sa od vodníka-fidlikanta, *fossegrima*,
23 naučí veľkej moci interpretácie. Následne
24 príde o svoju milovanú, ktorá od neho odíde
25 a zalúbi sa do jeho brata. Postava vodníka

26
27 ¹⁴ Patrick Dinslage upozornil na zaujímavú vec: „Je
28 celkom pozoruhodné, že až dodnes sa v Nórsku hovo-
29 rí, že niekto ‚cestuje do Európy‘ – napriek tomu, že aj
30 Nórsko je európsky štát.“ DINSLAGE, Patrick: A Bi-
31 ographical Sketch. In: STĘPIEŃ, Wojciech (ed.):
32 *Edvard Grieg and His Times*. Katowice: Akademia
33 Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowi-
34 cach, 2016, s. 21.

1 ism since there is a connection between Egyp- 1
2 tian and Norwegian cultures in the light of 2
3 what was peripheral and exotic for the typical 3
4 European people in the 19th century¹⁴. 4
5

6 The symbolic interpretation of the 7 second movement of Grieg's String 8 Quartet Op. 27 9

10 Grieg wrote several songs to poems of Hen- 10
11 rik Ibsen (1828–1906). The most important 11
12 are *Sex Digte af Henrik Ibsen* [Six Poems to 12
13 Henrik Ibsen] Op. 25, where the first song 13
14 has a symbolic meaning in the further struc- 14
15 ture of Grieg's *String Quartet in G Minor Op.* 15
16 *27* (1877–1878). The song *Spillemænd* [Fid- 16
17 dlers] Op. 25 No. 1 was written in 1876 and 17
18 Grieg used its motivic material to construct 18
19 the quartet. Ibsen's poem tells a story of the 19
20 popular Norwegian myth of a musician who 20
21 is taught great powers of interpretation by 21
22 a water sprite – fiddler *fossegrim*. As a conse- 22
23 quence he loses his beloved woman, who goes 23
24 away and falls in love with his brother. The 24
25

26
27 ¹⁴ Patrick Dinslage made an important observa- 27
28 tion when he wrote: "It is quite remarkable that people in 28
29 Norway still speak about 'travelling to Europe', de- 29
30 spite the fact that Norway, too, is a European state". 30
31 DINSLAGE, Patrick: A Biographical Sketch. in 31
32 STĘPIEŃ, Wojciech (Ed.): *Edvard Grieg and His Ti-* 32
33 *mes*. Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szy- 33
34 manowskiego w Katowicach, 2016, p. 21. 34

1 patří do norských legend o vodnom trolovi,
2 ktorý hrá na husliach a očarúva ľudí svojou
3 pôsobivou virtuóznou hrou. Toto je skutoč-
4 ný norský téma, ktorej sa zmocnili niekoľkí
5 autori a aj Griegovi životopisci. Henry T.
6 Finck (1854 – 1926) opisuje príbeh, ktorý
7 rozprával pán Goldschmidt:

8
9
10 „Kým tanec víril za zvukov divokej ohnivej
11 hudby – za zvukov melódie, ktorá akoby po-
12 chádzala z hĺbok zeme, z peniaceho sa vodo-
13 pádu, z kvilivej horskej víchrice – nože mu-
14 žov opustili svoje pošvy a na zemi sa rozliala
15 krv. Keď šiel pivničný majster do pivnice po
16 pivo, uvidel za veľkým sudom sedieť čerta,
17 ako hrá na husliach. A keď potom pochopil,
18 prečo hore krv tiekla tak ľahkovážne, vrátil
19 sa a zvolal: „Zapchajte si uši, to diabol hrá na
20 husliach!“¹⁵

21 Roku 1874 Grieg získal od nórskoho
22 parlamentu výročné štipendium, ktoré mu
23 umožnilo sústrediť sa výlučne na kompo-
24 novanie. Odvtedy sa jeho finančná situá-
25 cia ustálila. Hudba k Ibsenovmu *Peerovi*
26 *Gyntovi*, op. 23 mala veľký úspech, ale
27 náhle musel čeliť vážnym osobným prob-
28 lémom. Na jeseň roku 1875 stratil oboch
29
30

31
32 ¹⁵ FINCK, Henry T.: *Grieg and His Music*. New
33 York: Dodd, Mead and Company, 1922, s. 119 – 120.

1 character of *fossegrim* belongs to Norwegian
2 legends of the violin-playing male water troll
3 which enchanted people by his impressive,
4 virtuoso music. This is a truly Norwegian
5 topic which was described by several writers
6 and also Grieg's biographers. Henry T. Finck
7 (1854–1926) reported a story which was
8 told by Mr. Goldschmidt:

9
10 Whilst the dance whirled to the wild fiery
11 music – to the strain proceeding as it were,
12 from the depths of the earth, from the foam-
13 ing waterfall, from the howling tempest of
14 the mountains – the knives of the men left
15 their sheaths, and blood flowed along the
16 floor. The cellarman on going down to get
17 some beer, saw seated behind a hogshead
18 Old Nick himself playing the fiddle; then,
19 understanding why blood flowed so freely
20 above, he came up and cried: “Stop your ears,
21 the devil plays the fiddle!”¹⁵

22 In 1874 Grieg received an annual stipend
23 from the Norwegian Parliament which al-
24 lowed him to focus only on composing
25 and from this time his financial situation
26 became stable. Music to Ibsen's *Peer Gynt*
27 Op. 23 was a big success but suddenly he
28 experienced serious, private problems. In
29
30

31
32 ¹⁵ FINCK, Henry T.: *Grieg and His Music*. New York:
33 Dodd, Mead and Company, 1922, pp. 119–120.

1 rodičov a začalo sa jeho „depresívne obdo-
 2 bie“.¹⁶ Zároveň sa sproblematizoval jeho
 3 vzťah s manželkou Ninou; niektorí vedci
 4 tvrdia, že mala milostný pomer s Edvar-
 5 dovým bratom Johnom, čo bolo v tej dobe
 6 v istých bergenských kruhoch všeobec-
 7 ne známe.¹⁷ Roku 1878, uprostred tejto
 8 zložitej etapy svojho života, sa skladateľ
 9 rozhodol opustiť Oslo a presťahovať sa do
 10 Hardangeru, kde mohol v pokoji kompo-
 11 novovať. Svoju pozornosť obrátil na pieseň
 12 *Fidlikanti*, ktorú napísal dva roky predtým
 13 a obzvlášť zodpovedala jeho osobnej situ-
 14 ácii. Rozhodol sa založiť všetok melodický
 15 materiál na hlavnom motíve tejto piesne
 16 a transformovať ho do všetkých štyroch
 17 častí kvarteta. Počas komponovania tejto
 18 hudby si Grieg uvedomoval, že toto kvar-
 19 teto môže byť pokladané za autobiografic-
 20 ké, keď napísal: „Pretože cítim, že v tomto
 21 diele sú skryté stopy krvi života, ktorej,
 22 dúfajme, budeme v budúcnosti vidieť viac
 23 než iba zopár kvapiek“.¹⁸

24 Americká odborníčka Helena Kopchicko-
 25 vá poukázala na to, že celá štruktúra kvarteta
 26
 27

28 ¹⁶ BENESTAD, Finn – SCHJELDERUP-EBBE,
 29 Dag: *Edvard Grieg. The Man and the Artist*. Preklad
 30 William H. Halverson, Leland B. Sateren. Lincoln/
 31 London: University of Nebraska Press, 1988, s. 199.

32 ¹⁷ Ref. 16.

33 ¹⁸ Griegov list Aimarovi Grønvoldovi z 18. marca
 34 1883. Ref. 16, s. 219.

1 the autumn 1875 he lost both his parents 1
 2 and it started his “period of depression”¹⁶. 2
 3 Simultaneously the relationship with 3
 4 his wife Nina became problematic; some 4
 5 scholars argue that she had a love affair 5
 6 with Edvard’s brother John, which was 6
 7 widely known at that time in some Ber- 7
 8 gen circles¹⁷. In 1878 in this difficult pe- 8
 9 riod of his life the composer decided to 9
 10 leave Oslo and move to Hardanger, where 10
 11 he could compose in peace. He turned his 11
 12 attention to his song *Spillemand* written 12
 13 two years earlier, which particularly suits 13
 14 his private situation. He decided to base 14
 15 all the melodic material on the main mot- 15
 16 tif of the song and transform it in all four 16
 17 movements of the quartet. Composing the 17
 18 music Grieg was aware that this quartet 18
 19 could be regarded as autobiographical as 19
 20 he wrote: “For I feel that in this work are 20
 21 hidden traces of that life’s blood of which 21
 22 the future will hopefully see more than 22
 23 mere drops”¹⁸. 23

24 American scholar Helena Kopchick dis- 24
 25 covered that the whole structure of the quar- 25
 26
 27

28 ¹⁶ BENESTAD, Finn – SCHJELDERUP-EBBE,
 29 Dag: *Edvard Grieg. The Man and the Artist*. Transl.
 30 William H. Halverson, Leland B. Sateren. Lincoln/
 31 London: University of Nebraska Press, 1988, p. 199.

32 ¹⁷ Ibid.

33 ¹⁸ Grieg’s letter to Aimar Grønvold, March 18, 1883.
 34 Ibid, p. 219.

1 je vlastne reflexiou Ibsenovej básne. Vo svojej
2 analýze spojila konkrétne verše básne so štyr-
3 mi časťami kvarteta:¹⁹

1 tet reflects Ibsen's poem. In her analysis she
2 connected particular verses of the poem with
3 the four movements of the quartet¹⁹.

Ibsenova báseň <i>Fidlikanti</i>	Časti Griegovho <i>Sláčikového kvarteta</i> , op. 27 / Movements of Grieg's String Quartet Op. 27	Ibsen's poem <i>Spillemaend</i>
Každú noc plnú letnej ľahkosti moje myšlienky zalietali k nej, ale chodník ma viedol k rieke uprostred jelšovej húštiny rosou skropenej.	I. <i>Un poco Andante – Allegro molto ed agitato</i> II. <i>Romanze: Andantino – Allegro agitato</i>	My thoughts were with her every summer-light night; but the path led to the river in the bedewed alder thicket.
Hej, kto sa vyzná v hrôze a piesňach, môže tej kráske počariť, aby vo veľkých kostoloch a sieňach, chcela iba s ním jediným byť!		Hey, if you knew terror and songs; you could bewitch the beautiful one's mind, so that into great churches and halls she would certainly follow you!
Vyčaril som vodníka z hlbín, hral mi – priam od Boha mal ten dar, ale kým zo mňa taký majster bol, môj brat sa jej ženíchom stal.	III. <i>Intermezzo: Allegro molto marcato – Più vivo e scherzando</i>	I conjured the water-sprite from the deep; he played to me straight from God; - but by the time I had become his master, she was my brother's bride.
Vo veľkých kostoloch a sieňach, hrám teraz pre seba sám, a hrôzu z vodníka a piesní neprestajne na mysli mám. ²⁰	IV. <i>Finale: Presto al Saltarello</i>	In great churches and halls I play by myself, and the sprite's terror and songs are never out of my mind ²⁰ .

19 KOPCHICK, Helena: Mapping National Identity and Narrative Space in Edvard Grieg's String Quartet in G-minor. Nепublikovaná štúdia z Medzinárodnej konferencie Griegovkej spoločnosti v Berlíne roku 2009.

20 Anglický preklad In: FOSTER, Beryl: *Literally Grieg*. St. Albans: RJW Enterprises, 2011, s. 17. (Slovenský preklad Katarína Godárová.)

19 KOPCHICK, Helena: Mapping National Identity and Narrative Space in Edvard Grieg's String Quartet in G-minor. Unpublished paper from the International Grieg Society Conference in Berlin in 2009.

20 English translation in FOSTER, Beryl: *Literally Grieg*. St. Albans: RJW Enterprises, 2011, p. 17.

1 Podľa Kopchickovej schémy druhá časť
2 kvarteta využíva tú najväčšiu a najvýznamnej-
3 šiu časť básne (osem veršov, polovicu z celej
4 básne). Zahŕňa tie najdramatickejšie a naj-
5 významnejšie verše: zápas v srdci hudobníka,
6 ktorý si musí vybrať medzi svojou milovanou
7 a nasledovaním očarujúcich zvukov vodníka.
8 Navyše je táto časť nazvaná *Romanze*, čo na-
9 značuje lúboštnú tému.

10 Hudba je vystavaná na dvoch kontrast-
11 ných úsekoch: na úseku A, ktorý podľa
12 Kopchickovej predstavuje „pieseň lásky hlav-
13 ného protagonistu“, a úseku B, ktorý je akým-
14 si „vodníkovým zvädzaním“.²¹ Tieto úseky sú
15 „extrémne kontrastné“,²² pokiaľ ide o ich cha-
16 rakter a tempo. Úsek A je zasadený do B dur,
17 má pokojný a sladký výraz (*dolce*) a využíva
18 rytmus *siciliani*, ktorému sa v hudobných
19 dejinách prisudzuje idylická a pastorálna
20 nálada.²³ V úvodných deviatich taktach za-
21 zníeva po prvýkrát hlavná téma vo violončele,
22 a následne prechádza do prvých huslí, čo pri-
23 pomína lúboštný dialóg medzi hudobníkom
24 (violončelo) a jeho milovanou (prvé husle).
25 Diatonická stavba melódie vytvára dojem
26
27

28 ²¹ Ref. 19.

29 ²² BENESTAD, Finn – SCHJELDERUP-EBBE,
30 Dag: *Edvard Grieg. Chamber Music*. Oslo: Scandina-
31 vian University Press, 1993, s. 82.

32 ²³ Pozri MONELLE, Raymond: *The Musical Topics.*
33 *Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington/Indianapo-
34 lis: Indiana University Press, 2006, s. 215 – 220.

1 According to Kopchick's scheme the sec- 1
2 ond movement uses the largest and the most 2
3 prominent part of the poem (eight verses 3
4 – half of the poem). It encompasses verses 4
5 which are the most dramatic and meaning- 5
6 ful: the struggle in the heart of the musician 6
7 to choose his beloved or follow the magic 7
8 sounds of the *fossegrim*. Moreover, the move- 8
9 ment is entitled *Romanze*, suggesting a love 9
10 topic. 10

11 Music is built on two contradictory sec- 11
12 tions: A, which according to Kopchick repre- 12
13 sents “the protagonist's love song”, and B, “the 13
14 *fossegrim*'s enticement”²¹. Between them there 14
15 is an “extreme contrast”²² of characters and 15
16 tempi. The section A is grounded in B-flat 16
17 major, has a calm and sweet expression (*dolce*) 17
18 and uses *siciliano* rhythm which in the music 18
19 history has a connotation with an idyll and 19
20 pastoral²³. In the opening nine bars the main 20
21 theme is first played by the cello and then the 21
22 first violin takes over, which resembles the love 22
23 dialogue between the musician (cello) and his 23
24 beloved (first violin). The diatonic construc- 24
25 tion of the melody gives the impression of 25
26
27

28 ²¹ KOPCHICK, *Mapping National Identity*.

29 ²² BENESTAD, Finn – SCHJELDERUP-EBBE,
30 Dag: *Edvard Grieg. Chamber Music*. Oslo: Scandina-
31 vian University Press, 1993, p. 82.

32 ²³ See MONELLE, Raymond: *The Musical Topics.*
33 *Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington/Indianapo-
34 lis: Indiana University Press, 2006, pp. 215–220.

1 pokojnej lyrickej romance a evokuje vokálnu | a serene, lyric romance and evokes vocal song
 2 pieseň (serenádu) (pozri Príklad 1). | (serenade) (see Example 1).

4 Príklad 1: Edvard Grieg: *Sláčikové kvarteto g mol*, druhá časť, t. 1 – 10 (Edition Peters).

5 Example 1: Edvard Grieg, *String Quartet in G minor*, II mvst., mm. 1–10 (Edition Peters).

24 Úsek B prudko kontrastuje s atmosférou
 25 úseku A zmenou durovej tóniny na molovú,
 26 nastolením „búrlivého“²⁴ charakteru a výrazu
 27 *agitato* (pozri Príklad 2).

28 Hoci druhé husle plnia tú istú úlohu
 29 ako v predchádzajúcom úseku, iba tri tóny
 30 z chromatického postupu *e – f – ges – f – e*
 31 – *f* hrá viola *staccato*. Najmä *e* je v prostredí

33 ²⁴ Ref. 22, s. 84.

24 The contrasted section B broke the atmos-
 25 phere of the section A by changing the key signa-
 26 ture into minor and introduced “tempestuous”²⁴
 27 character and *agitato* expression (see Example
 28 2). Although the second violin fulfils the same
 29 role as in the previous section the viola plays
 30 *staccato* only three notes in the chromatic pro-
 31 gression: E – F – G flat – F – E – F. Particu-

33 ²⁴ Ref. 22, p. 84.

1 b mol tým cudzím prvkom, ktorý môžeme
2 interpretovať ako krok zväčšenej kvarty alebo
3 ako prvok lydickéj molovej stupnice. Avšak
4 ten najcharakteristickejší prvok sa objaví
5 v ďalších dvoch taktach. Prvé husle začnú
6 hrať virtuóznú melódiu, ktorá obsahuje plno
7 bodkovaných rytmov a dlhých nôt na ľahkých
8 dobách (t. 19 – 28). Úsek pripomína voľnú
9 improvizáciu, moduluje do f mol a prvé husle
10 dominujú nad ostatnými nástrojmi, ktoré
11 hrajú iba sprievod (Príklad 2).

1 larly E natural is a strange element in the B-flat
2 minor which could be interpreted as a raised
3 fourth step or as an element of Lydian minor
4 scale. But the most characteristic element will
5 appear in the next two bars. The first violin
6 starts playing a virtuoso melody which is full
7 of dotted rhythm and long notes on the upbeat
8 (mm. 19–28). It seems like a free improvisa-
9 tion, modulates to F minor and the first violin
10 dominates other instruments, which play only
11 the accompaniment (Example 2).

12
13
14 Príklad 2: Edvard Grieg: *Sláčikové kvarteto g mol*, druhá časť, t. 16 – 27 (Edition Peters).

15 Example 2: Edvard Grieg, *String Quartet in G minor*, II mvt., mm. 16–27 (Edition Peters).

16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34

16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11

12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27

Virtuózne prvé husle a sprievod violy, využívajúce tóny *e* a *ges*, nám pripomínajú cigánsku hudbu a uhorský štýl.²⁵ Cigánov v 19. storočí považovali za vyvrhelov, postrach európskej spoločnosti. Ako píše Jonathan Bellman, „*Style hongrois* teda naznačuje emocionálne extrémny, ktoré sú neprístupné bežným ľuďom, sú dosiahnuteľné iba prírodnému kmeňu, ktorý žije v divočine a cestuje s vetrom a dažďom.“²⁶ Nasser Al-Tae tverdí, že Cigáni „vzbudzujú odpor v obyvateľoch západného sveta práve svojou iracionalitou, frenetickým duchom a hypnotickou hudbou.“²⁷ Zdá sa, že Grieg zamýšľal využiť cigánsku hudbu

²⁵ BELLMAN, Jonathan: *The Style Hongrois in the Music of Western Europe*. Boston: Northeastern University Press, 1993.

²⁶ Ref. 25, s. 92.

²⁷ AL-TAEE, Nasser: *Representation of the Orient in Western Music. Violence and Sensuality*. Ashgate, Routledge, 2010, s. 216.

The first virtuoso violin and the viola's accompaniment using E natural and G-flat resemble the Gypsy music and the *style hongrois*²⁵. In the 19th century, Gypsies were regarded as outsiders, the European society's fears. As Jonathan Bellman writes “The *style hongrois* suggested, therefore, extremes of emotion inaccessible to normal people, attainable only to the elemental tribe who lived in the wild and travelled with the wind and rain”²⁶. Nasser Al-Tae states that what makes Gypsies “so repulsive to the West is their irrationality, frenzied spirit, and hypnotic music”²⁷. It seems that Grieg intended

²⁵ BELLMAN, Jonathan: *The Style Hongrois in the Music of Western Europe*. Boston: Northeastern University Press, 1993.

²⁶ Ibid, p. 92.

²⁷ AL-TAEE, Nasser: *Representation of the Orient in Western Music. Violence and Sensuality*. Ashgate, Routledge 2010, p. 216.

1 na vyjadrenie nórskeho mýtu o *fossegrimovi*.
 2 Magickú hru na hardangerských husliach, na
 3 tom najnórskom hudobnom nástroji, pred-
 4 stavujú cigánske husle. Akoby sa tu cigánske
 5 husle a nórske husle spojili, aby vytvorili víziu
 6 nadprirodzeného sveta, ktorý ovláda mocné
 7 prírodné sily. Tu je *fossegrim* cigánskym hu-
 8 dobníkom – horúčkovitým, hypnotickým,
 9 démonickým, plným nevládnutých emócií.
 10 Podľa Daniela M. Grimleyho sa idea začaro-
 11 vania alebo únosu nadprirodzenými silami „v
 12 nórskej mytológii neustále vracia, v neposled-
 13 nom rade v rozprávkach, ktoré zozbierali takí
 14 folkloristi ako Asbjørnsen a Moe“ a „je pod-
 15 statná pre väčšinu Griegovej hudby súvisiacej
 16 s obrazom nórskej krajiny.“²⁸

17 Navyše kľúčová rola prvých huslí nepre-
 18 trváva v celom úseku B, pretože virtuóznou
 19 melódiu následne opakuje viola s violonče-
 20 lom (t. 29 – 38). Tento neočakávaný presun
 21 melódie do nižšieho registra má aj symbo-
 22 lický význam a ukazuje, že hlavný protago-
 23 nista básne (hudobník) sa pokúša imitovať
 24 štýl magickej hudby *fossegrima*. Avšak tento
 25 pokus je neúspešný, čo nám ukazuje nástup
 26 v ďalšom nástroji – viole („väčších husliach“),
 27 a nie v druhých husliach, ktoré by boli vlast-
 28 ne rovnocenným nástrojom (Príklad 3).

29
30
31
32
33
34

²⁸ GRIMLEY, Daniel M.: *Grieg: Music, Landscape and Norwegian Identity*. Woodbridge: Boydell Press, 2006, s. 81.

1 to use the Gypsy music to reflect the Nor- 1
 2 wegian myth of *fossegrim*. The magic playing 2
 3 on the *hardingfele*, which is a strictly Norwe- 3
 4 gian instrument, is represented by the Gypsy 4
 5 violin. It appears that the Gypsy violin and 5
 6 the Norwegian fiddle are joined together to 6
 7 create a vision of supernatural world with the 7
 8 great powers of the nature. Here *fossegrim* is 8
 9 a Gypsy player – frenetic, hypnotic, demonic, 9
 10 full of uncontrolled emotions. As Daniel M. 10
 11 Grimley discovered the idea of enchantment 11
 12 or abduction by supernatural powers “is a re- 12
 13 current theme in Nordic mythology, not least 13
 14 among the tales collected by folklorists such 14
 15 as Asbjørnsen and Moe” and “is fundamental 15
 16 to much of Grieg’s landscape music”²⁸. 16

17 Moreover, the crucial role of the first violin 17
 18 does not occupy the whole B section because 18
 19 the virtuoso melody is next repeated by the 19
 20 viola with cello (mm. 29–38). This unexpected 20
 21 shift of the melody to lower register also has 21
 22 a symbolic meaning and shows that the main 22
 23 protagonist in the poem (musician) tries to imi- 23
 24 tate the style of the magic music of the *fossegrim*. 24
 25 However, his attempt is not successful, what is 25
 26 represented by a different instrument – viola 26
 27 (“bigger violin”) rather than the second violin, 27
 28 which is an equal instrument (Example 3). 28

29
30
31
32
33
34

²⁸ GRIMLEY, Daniel M.: *Grieg: Music, Landscape and Norwegian Identity*. Woodbridge: Boydell Press, 2006, p. 81.

1 Príklad 3: Edvard Grieg: *Sláčikové kvarteto g mol*, druhá časť, t. 28 – 35 (Edition Peters).

2 Example 3: Edvard Grieg, *String Quartet in G minor*, II mvt., mm. 28–35 (Edition Peters).

3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21

22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32

22 Grieg zopakoval ten istý efekt aj po druhý-
23 krát, keď melódiu z b mol transponoval do Des
24 dur (t. 39 – 57). Na tejto cigánskej melódií je
25 tiež nápadné, že jej začiatok vychádza z Griegov-
26 ho motívu *b – a – f*, ktorý je pre skladateľa taký
27 typický (pozri t. 20 v prvých husliach v Príklade
28 2). Melódií to dodalo autobiografický charakter,
29 ktorý potvrdzuje, že v tomto kvartete „sa odráža
30 kus jeho vlastnej minulosti“²⁹, ako napísal sám
31 skladateľ v liste Iverovi Holterovi.

33 ²⁹ Ref. 22, s. 63.

22 Grieg repeats the same effect for the sec-
23 ond time when he shifts the melody from
24 B-flat minor to D-flat major (mm. 39–57).
25 What is also striking in this Gypsy melody
26 is the fact that its beginning is based on the
27 Grieg formula: B-flat – A – F so typical for
28 the composer (see m. 20 in the first violin in
29 Example 2). It tinged the melody of the au-
30 tobiographical element which proves that in
31 this quartet “lies a piece of personal history”²⁹

33 ²⁹ Ref. 22, p. 63.

1 Je zaujímavé, že úsek B spôsobí zmenu
2 v navracajúcom sa úseku A v taktoch 81
3 – 104 (Príklad 4). Nastupuje ako variácia
4 úseku A, kde však hlavná melódia nenastú-
5 pi vo violončele, ale vo viole (čiže ide o taký
6 istý efekt ako v úseku B). Predstavuje táto
7 viola violončelo začarované vodníkom, ale-
8 bo sú to nedokonalé husle? To je rečnícka
9 otázka.

1 as the composer wrote himself in the letter to
2 Iver Holter.

3 It is interesting that the section B has an
4 impact on the recurring section A in bars
5 81–104 (Example 4). It appears as a variation
6 of the section A, where the main melody is
7 given not to the cello but to the viola (so the
8 same effect as in the section B). Is the viola
9 a cello enchanted by *fossegrim* or an imperfect
10 violin? It is a rhetoric question.

11
12 Príklad 4: Edvard Grieg: *Sláčikové kvarteto g mol*, druhá časť, t. 81 – 88 (Edition Peters).

13 Example 4: Edvard Grieg, String Quartet in G minor, II mvt., mm. 81–88 (Edition Peters).

14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34

81 Tempo del Andantino ma un poco più animato

85

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34

1 Potom sa objaví úsek B v skrátenej forme,
 2 reprezentovaný iba melódiou vodníka, uve-
 3 denou vo viole a violončele (t. 105 – 110),
 4 ktorú preruší pieseň lásky z úseku A (t. 111
 5 – 115). Čoskoro sa však „fossegrimovo zvä-
 6 dzanie“ vracia s dvojnásobnou silou, preto-
 7 že prvé husle sú zosilnené druhými husľami
 8 o oktávu nižšie (t. 116 –121) (pozri Príklad
 9 5). Keď sa pieseň lásky vracia posledný raz
 10 v kóde tejto časti, napätie už nie je prítomné.
 11 Záver zdôrazňuje, že príbeh nemá dramatic-
 12 ké finále a nesie sa v duchu idylickej atmosfé-
 13 ry (t. 122 – 145).

Next the section B appears in a shorter form
 represented only by the *fossegrim's* melody in the
 viola and cello (mm. 105–110) interrupted by
 the love song from the section A (mm. 111–
 115). But very soon the “*fossegrim's* enticement”
 returns with double force because the first violin
 is intensified by the second violin in a lower oc-
 tave (mm. 116–121) (see Example 5). When the
 love song returns for the last time in the coda of
 this movement there is no longer a tension. The
 conclusion points out that the whole story does
 not have a dramatic finale, and the idyllic atmos-
 phere overwhelms the ending (mm. 122–145).

14 Príklad 5: Edvard Grieg: *Sláčikové kvarteto g mol*, druhá časť, t. 114 – 121 (Edition Peters).

15 Example 5: Edvard Grieg, *String Quartet in G minor*, II mvt., mm. 114–121 (Edition Peters).

16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34

114 dolce ppp f fz

Allegro agitato

118 stretto sul G stretto f stretto

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34

1 Podľa môjho názoru druhá časť *Sláčikové-*
 2 *ho kvarteta g mol* stelesňuje hlavné napätie Ib-
 3 senovej básne: napätie medzi nadprirodzený-
 4 mi silami, ktoré predstavuje cigánska hudba
 5 *fossegrima*, a témou lásky, ktorú reprezentuje
 6 lyrická *Romanze – siciliana*. Ich protipostave-
 7 nie zodpovedá presne takému istému protipo-
 8 staveniu dvoch skupín ženských charakterov
 9 v Ibsenovom *Peerovi Gyntovi*: nadprirodze-
 10 né, emocionálne, nestabilné – Anitra a dcé-
 11 ra Kráľa hôr, a skutočné, pokojné a stabilné
 12 – Solveig. Ak je Ibsenova hra príkladom nór-
 13 skeho orientalizmu v literatúre, tak Griegova
 14 hudba je typickým príkladom tejto tendencie
 15 v hudbe.³⁰ Túto pomalú časť môžeme porov-
 16 nať aj s pomalou časťou *Sláčikového kvarteta*
 17 *F dur*, ktoré skladateľ nedokončil.

19 Krajina v druhej časti Griegovho 20 Sláčikového kvarteta F dur

22 Grieg napísal roku 1891 iba dve časti tohto
 23 kvarteta a zanechal niekoľko skíc dvoch zvyš-
 24 ných častí. Zamýšľal napísať ľahšie a šťastnej-
 25 šie dielo ako záдумčivé a dramatické *Sláči-*
 26 *kové kvarteto g mol*.³¹ Na základe skíc Klaus

29 ³⁰ Aj tretia a štvrtá časť *Sláčikového kvarteta g mol*
 30 obsahujú exotické prvky. Poslednú časť *saltarello* v har-
 31 monickom kontexte som rozoberal v článku: Musical
 32 Categories of the Uncanny in Edvard Grieg's "Troll
 33 Music". In: *Studia Musicologica Norvegica*, 2012, 38, s.
 34 59 – 61.

³¹ Ref. 22, s. 158.

1 In my opinion the second movement of 1
 2 the String Quartet in G minor represents the 2
 3 main tension of Ibsen's poem: between the su- 3
 4 pernatural powers represented by the Gypsy 4
 5 music of *fossegrim* and the love topic repre- 5
 6 sented by the lyric *Romanze – siciliana*. It is ex- 6
 7 actly the same juxtaposition as the two groups 7
 8 of female characters in Ibsen's *Peer Gynt*: su- 8
 9 pernatural, emotional, unstable – Anitra and 9
 10 Mountain King's daughter and the real, peace- 10
 11 ful and stable – Solveig. If Ibsen's play is an ex- 11
 12 ample of Norwegian orientalism in literature, 12
 13 Grieg's music is a typical example of this ten- 13
 14 dency in music.³⁰ This slow movement could 14
 15 also be compared to the second movement of 15
 16 the *String Quartet in F Major*, which the com- 16
 17 poser left unfinished. 17

19 Landscape in the second movement of 20 Grieg's String Quartet in F major

22 Grieg wrote only two movements of this 22
 23 quartet in 1891 and left some sketches of the 23
 24 two other movements. He intended to write 24
 25 a lighter and happier work than the sombre 25
 26 and dramatic *String Quartet in G Minor*.³¹ The 26
 27

29 ³⁰ The third and the fourth movements of the *String*
 30 *Quartet in G Minor* also contain some exotic ele-
 31 ments. I discussed the last movement: *saltarello* in the
 32 harmonic context in the article: 'Musical Categories of
 33 the Uncanny in Edvard Grieg's "Troll Music"', *Studia*
 34 *Musicologica Norvegica* 2012/38, pp. 59–61.

³¹ Ref. 22, p. 158.

1 Henning Oelmann dokončil dve posledné
2 časti a vydal ich v 20. zväzku Griegovho Sú-
3 borného diela.

4 Druhá časť Griegovho *Sláčikového kvar-*
5 *teta F dur* je napísaná v trojdielnej forme
6 ABA a má podobné črty ako druhá časť *Slá-*
7 *čikového kvarteta g mol*. Nenájdeme tu však
8 žiadny citát z Griegových piesní a dielo je
9 čistou hudbou bez nejakých mimohudob-
10 ných obsahov.

11 Úsek A (t. 1 – 115) nám pripomína vod-
12 níkov úsek B zo *Sláčikového kvarteta g mol*,
13 pretože aj tu hlavnú úlohu dostali husle,
14 ktoré hrajú melódiu v bodkovanom ryt-
15 me vychádzajúcu z cigánskej stupnice (t.
16 1 – 12). Appoggiatury v druhých husliach
17 a viole využívajú aj *gis* ako zvýšený štvrtý
18 stupeň v *d mol*. Spolu s *pizzicatami* vo vio-
19 lončle znie tento sprievod veľmi maďarsky
20 (uhorský štýl) a pôsobí ako exotický prvok
21 (Príklad 6).

1 sketches of the two last movements were com- 1
2 pleted by Klaus Henning Oelmann and pub- 2
3 lished in vol. 20 of Grieg's *Collected Works*. 3

4 The second movement of Grieg's *String* 4
5 *Quartet in F Major* is written in the ternary 5
6 form ABA and it has similar features to 6
7 the second movement of the *String Quartet* 7
8 *in G Minor*. However, there is no quotation 8
9 from any of Grieg's songs and the work is 9
10 pure music without extramusical contents. 10

11 The section A (mm. 1–115) resembles 11
12 the *fossegrim's* section B from the *String Qu-* 12
13 *artet in G Minor* because the main role is giv- 13
14 en to the first violin, which plays a melody in 14
15 the dotted rhythm based on the Gypsy scale 15
16 (mm. 1–12). Appoggiaturas in the second 16
17 violin and viola also use G-sharp as a fourth 17
18 raised step in D minor. Together with *pizzi-* 18
19 *cati* in the cello this accompaniment sounds 19
20 very Hungarian (*style hongrois*) and seems to 20
21 be an exotic element (Example 6). 21

22
23 Príklad 6: Edvard Grieg: *Sláčikové kvarteto F dur*, druhá časť, t. 1 – 12 (Edition Peters).

24 Example 6: Edvard Grieg, *String Quartet in F major*, II mvt., mm. 1–12 (Edition Peters).

25
26
27
28
29
30
31
32
33
34

35

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34

The musical score for Example 7 consists of four staves. The first staff (Violin I) has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a circled number '7' in a box. The melody is characterized by a dotted rhythm and a Gypsy scale. The second staff (Violin II) has a treble clef and plays the same melody an octave lower. The third staff (Cello) has a bass clef and plays a rhythmic accompaniment of pizzicato triads. The fourth staff (Viola) has a bass clef and also plays a rhythmic accompaniment of pizzicato triads.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34

Oveľa nápadnejší je efekt na konci tohto úseku (t. 91 – 98), keď je cigánska melódia zdvojená o oktávu nižšie druhými husľami, zatiaľ čo violončelo a viola hrajú *pizzicato* rozložené kvintakordy, čo v konečnom dôsledku vytvára efekt bicích nástrojov – malého bubna alebo tamburíny. Pri porovnaní s druhou časťou *Sláčikového kvarteta g mol* je zrejme, že aj táto hudba by mohla predstavovať vodníkove magické hardangerské husle, pretože Grieg tu použil tie isté efekty: bodkovaný rytmus, cigánsku stupnicu, dominujúce prvé husle a v sprievode imitáciu cigánskej kapely (Príklad 7).

More striking is the effect at the end of this section (mm. 91–98) when the Gypsy's melody is doubled in a lower octave by the second violin while cello and viola play *pizzicato* triads, what gives an effect of a percussion instrument – small drum or tambourine. In comparison to the second movement of the *String Quartet in G Minor* it is obvious that this music could also represent a magic *hardingfele* of *fossegrim* because Grieg used the same effects: dotted rhythm, Gypsy scale, domination of the first violin, imitation of the Gypsy band in the accompaniment (Example 7).

1 Príklad 7: Edvard Grieg: *Sláčikové kvarteto F dur*, druhá časť, t. 86 – 97 (Edition Peters).

2 Example 7: Edvard Grieg, *String Quartet in F major*, II mvt., mm. 86–97 (Edition Peters).

3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24

25
26
27
28
29
30
31
32
33
34

Úsek A v d mol kontrastuje so stredným úsekom B v D dur. Tu sa Grieg rozhodol konfrontovať cigánsku hudbu s nórskou ľudovou hudbou, pretože úsek B je nórsky tanec „springar“.³² Tvar hlavnej melódie je zverený prvým husliam (po deviatich taktach,

³² Ref. 22, s. 169.

The section A in D minor is contrasted with the middle section B in D major. Here Grieg decided to juxtapose Gypsy music with Norwegian folk music because the section B is a Norwegian dance *springar*.³² The shape of the main melody is given to the first violin (after nine bars played

³² Ref. 22, p. 169.

1 ktoré hrajú oboje husle) a je typicky nórsky
 2 s ozdobami a sprievodom najprv vo viole (t.
 3 116 – 123), a potom vo violončele (t. 124
 4 – 135). Sprievod imituje kvintový bourdon
 5 – prázdne struny nórskeho huslí – *hardingfele*
 6 (Príklad 8).

by both violins) and it is typically Norwegian
 with ornaments and the accompaniment first in
 the viola (mm. 116–123) and next in the cello
 (mm. 124–135). The accompaniment imitates
 the fifth drone – open strings on Norwegian
 fiddle – *hardingfele* (Example 8).

8 Príklad 8: Edvard Grieg: *Sláčikové kvarteto F dur*, druhá časť, t. 116 – 126 (Edition Peters).

9 Example 8: Edvard Grieg, *String Quartet in F major*, II mvt., mm. 116–126 (Edition Peters).

116 Più vivo $\text{♩} = 72$
 117 *p*
 118
 119
 120
 121 *cresc.*
 122
 123
 124 *cresc.*
 125
 126
 127
 128
 129
 130

31 Prečo Grieg spojil tieto dva protireči-
 32 vé štýly: uhorský štýl a nórsky tanec? Úsek
 33 A môže opäť predstavovať magickú vzruše-

Why did Grieg join these two contra-
 dicting styles: *style hongrois* and Norwegian
 dance? Again the section A could represent

1 nú hudbu vodníka a úsek B jeho hru na har- 1
 2 dagerských husliach v súvislosti s nórskou 2
 3 krajinou. Zdá sa, že druhá časť je portrétom 3
 4 *fossegrima*, ktorý hrá v krásnom nórskom 4
 5 prostredí. Rytmické plynutie úseku B by 5
 6 mohlo pripomínať plynúci vodopád – miesto 6
 7 života vodníkov. Nepochybne Grieg použil 7
 8 uhorský štýla cigánsku hudbu na vyjadrenie 8
 9 exotických vlastností nórskej ľudovej hudby 9
 10 a jej mágie. 10

11
12

13 Záver

14

15 Mojim cieľom bolo ukázať, že druhé čas- 15
 16 ti dvoch Griegových sláčikových kvartet sú 16
 17 striktné spojené s uhorským štýlom, cigán- 17
 18 skou hudbou a zastupujú v skladateľovom 18
 19 diele nórsky orientalizmus. Nepochybne 19
 20 môj príspevok môže poskytnúť iba zbežný 20
 21 pohľad na tieto skladby a neobsahuje hĺb- 21
 22 kovú detailnú hudobnú analýzu. Je to skôr 22
 23 východisko pre ďalšiu diskusiu o exotických 23
 24 vlastnostiach Griegovej hudby. Otázkou 24
 25 ostáva, či si skladateľ tieto tendencie uve- 25
 26 domoval, pripisoval im symbolický význam 26
 27 a spojil ich s nadprirodzenou postavou *fos-* 27
 28 *segrima*, alebo je to iba výsledok mojej muzi- 28
 29 kologickej interpretácie. 29

30 Oveľa prekvapujúcejšie je, že nórsky mu- 30
 31 zikológ Dag Schjelderup-Ebbe si vo svojej 31
 32 knihe o Griegovej harmónii všimol, že cigán- 32
 33 ska stupnica³³ (molová so zvýšeným štvrtým 33

34

the magical, frenetic music of the *fossegrim* and 1
 the section B the *fossegrim*'s playing on the *har-* 2
dingfele in the connection to the Norwegian 3
 landscape. It seems that the second movement 4
 is a portrait of the *fossegrim* playing in the beau- 5
 tiful Norwegian surroundings. The rhythmic 6
 flow of the section B could resemble a flowing 7
 waterfall – a place of life of *fossegrims*. Doubt- 8
 lessly Grieg used the *style hongrois* and Gypsy 9
 music to represent exotic qualities of Norwe- 10
 gian folk music and its magic. 11

12

13 Conclusion

14

15 My aim was to demonstrate that the second 15
 16 movements of Grieg's two string quartets are 16
 17 strictly connected with the *style hongrois* and 17
 18 Gypsy's music and represent the Norwegian 18
 19 orientalism in the composer's output. Cer- 19
 20 tainly my article gives only an overview on 20
 21 these movements and it does not contain deep, 21
 22 detailed music analysis. It is rather a starting 22
 23 point for a further discussion about the ex- 23
 24 otic qualities in Grieg's music. It remains 24
 25 a question whether the composer was aware 25
 26 of such tendencies and gave them a symbolic 26
 27 meaning and connected them with the super- 27
 28 natural character of the *fossegrim*, or whether 28
 29 it is only my musicological interpretation. 29

30 What is more surprising the Norwegian 30
 31 musicologist Dag Schjelderup-Ebbe noticed 31
 32 in his book about Grieg's harmony that the 32
 33 Gypsy scale³³ (minor scale with raised fourth 33

34

1 a zníženým šiestym stupňom) sa vyskytuje aj
 2 v nórskej ľudovej hudbe a dodáva jej „exotic-
 3 ké vlastnosti“. Píše: „Zvýšená kvarta môže byť
 4 prítomná aj v molovom mode, tak v nórskej
 5 ľudovej hudbe, ako aj u Griega“.³⁴ Prečo ju
 6 však Grieg asocioval s typickými vlastnosťami
 7 cigánskych huslí a nórskeho hardangerského
 8 huslí? Je to azda jeho osobná hudobná vízia
 9 *fossegrima*? A aplikoval uhorský štýl v súlade
 10 s Bellmanovým výrokom: „Každý skladateľ,
 11 ktorý použil tento dialekt [uhorský štýl] s tou
 12 najväčšou suverenitou, slobodou a presvedčením,
 13 z neho spravil svoj individuálny osobný
 14 jazyk, vhodný na jeho vlastné účely“?³⁵

15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34

³³ Zvýšeným štvrtým stupňom v molovej stupnici sa zaoberala vo svojom príspevku aj ŠTEFKOVÁ, Markéta: Poetics of Melancholy and Elegy in Grieg's Piano Compositions. In: STĘPIEŃ, Wojciech (ed.): *Edvard Grieg and His Times*. Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, 2016, s. 141 – 160.

³⁴ SCHJELDERUP-EBBE, Dag: *A Study of Grieg's Harmony. With Special Reference to this Contributions to Musical Impressionism*. Oslo: Johann Grundt Tanum, 1953, s. 21, 37 – 39.

³⁵ Ref. 25, s. 130.

1 step, and lowered sixth) may be observed
 2 in Norwegian folk music and gives it “exotic
 3 qualities”. He writes: “The augmented fourth
 4 may also be present in the minor mode, both
 5 in Norwegian folk music and in Grieg”³⁴. But
 6 why did Grieg link it with the typical features
 7 of the Gypsy fiddle and Norwegian *hardingfe-*
 8 *le*? Is it his personal musical vision of the *fos-*
 9 *segrim* and did he apply the *style hongrois* ac-
 10 cording to Bellman's statement: “Each of the
 11 composers who used this dialect [*style hon-*
 12 *grois*] with the greatest command, freedom,
 13 and conviction made it an individual, person-
 14 al language, suitable to his own purposes”?³⁵

15
16
17
18
19
20
21
22
23

³³ The fourth raised step in the minor scale was discussed also by ŠTEFKOVÁ, Markéta in her article: ‘Poetics of Melancholy and Elegy in Grieg's Piano Compositions’, in STĘPIEŃ, Wojciech (Ed.): *Edvard Grieg and His Times*. Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, 2016, pp. 141–160.

³⁴ SCHEJLDERUP-EBBE, Dag: *A Study of Grieg's Harmony. With Special Reference to this Contributions to Musical Impressionism*. Oslo: Johann Grundt Tanum, 1953, pp. 21, 37–39.

³⁵ BELLMAN, *The Style Hongrois in the Music of Western Europe*, p. 130.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34

1 Resumé

2
3 Elisabeth Oxfeldtová vo svojej vyčerpávajúcej štúdií *Nordic Orientalism. Paris and Cosmopolitan Imagination 1800–*
4 *1900* skúma rolu, ktorú hrá Orient „v utváraní dánskej a nórskej identity“. Uvažuje o viacerých možných interpretá-
5 ciách štvrtého orientálneho dejstva drámy Henrika Ibsena *Peer Gynt*, ktoré sa odohráva v severnej Afrike. Na zákla-
6 de psychoanalýzy *Peera Gynta* odhaľuje, že Anitra a postavy v Egypte, ako aj Žena v zelenom a trolovia v Nórsku sú
7 imaginárne bytosti a predstavujú nadprirodzený svet, kým Ingrid, Aase a Solveig sú reálne a prirodzené postavy.

8 Podobne aj v hudbe Edvarda Griega sa vyskytujú prvky orientalizmu, ktoré predstavujú nórsky nadprirodzený svet.
9 Aby ich Grieg mohol znázorniť, veľmi často používa cigánsku molovú stupnicu a imitáciu hry na sólových husliach.
10 Nóri 19. storočia považovali uhorskú a cigánsku hudbu za orientálnu a exotickú. Podľa Jonathana Bellmana uhorský
11 štýl naznačoval „extrémne emócie neprístupné bežným ľuďom“, čiže nadprirodzené. Cigánska hudba bola pre západnú
12 spoločnosť odpudzujúca kvôli svojej iracionálnosti, búrlivému duchu a hypnotickému charakteru.

13 V tejto štúdií sa pokúšam dokázať, že Grieg využíval *style hongrois* ako exotický orientálny, ako aj nadprirodzený
14 prvok. Demonštrujem to na príkladoch z dvoch Griegových sláčikových kvartet: g mol op. 27 (1877 – 1878) a F dur
15 EG 117 (1891), a hľadám prvky „exotiky“, o ktorých hovorí Schjelderup-Ebbe. V závere ponúkam mimohudobnú
16 interpretáciu týchto dvoch skladieb v súvislosti s charakteristickými črtami nórskeho vodníka – *fossegrima*.

17 Summary

18 Elisabeth Oxfeldt in her fundamental study: *Nordic Orientalism. Paris and Cosmopolitan Imagination 1800–1900*
19 examines the role which the Orient played “in the construction of Danish and Norwegian national identity”. She
20 considers possible interpretations of the oriental fourth act of Henrik Ibsen’s *Peer Gynt*, which is set in North Af-
21 rica. According to the psychoanalysis of *Peer Gynt*, Anitra and the characters in Egypt together with the Woman in
22 Green and trolls in Norway are imaginary and represent the supernatural world whereas Ingrid, Aase and Solveig
23 are real and natural.

24 Similarly in Edvard Grieg’s music exist elements of orientalism which represent the Norwegian supernatural
25 world. To portray it Grieg very often uses the Hungarian scale and the imitation of the solo violin playing. Hungar-
26 ian and Gypsy music were considered oriental and exotic by the 19th-century Norwegians. According to Jonathan
27 Bellman the Hungarian style suggested “extremes of emotion inaccessible to normal people”, and therefore super-
28 natural. Hence Gypsy music was repulsive to the Western society because of its irrationality, frenzied spirit and
29 hypnotic character.

30 The paper tries to prove that Grieg used *style hongrois* both as exotic-oriental and supernatural. I demonstrate
31 examples from two of Grieg’s string quartets: G minor Op. 27 (1877–1878) and F major EG 117 (1891), and
32 search for elements of “exotic qualities” discussed by Schjelderup-Ebbe. Finally I give an extramusical interpretation
33 of these two works in the connection to the character of the Norwegian water sprite – *fossegrim*.