

Axel Bruch:

Edvard Grieg: Ballade op. 24

In der künstlerischen Bewertung von Griegs Ballade op. 24 besteht eine Diskrepanz zwischen den Urteilen norwegischer Musiker und Musikwissenschaftler und der deutschen Kritik. Bezeichnete etwa Einar Steen-Nøkleberg die Ballade als das „eigentliche Herzstück der norwegischen Klavierliteratur“¹, so war sie in Deutschland heftiger Kritik ausgesetzt, etwa des Hochschulprofessors und Pianisten Gerhard Puchelt:

„Besondere Überlegungen zum Aufbau der Variationenreihe werden nicht deutlich; der Wechsel zwischen schnellen und langsamen Veränderungen scheint willkürlich; [...]

Die Diskrepanz zwischen meist profilierter Einzelerfindung und nur mühsam erreichter Aneinanderreihung hat die Variationen schnell vergessen lassen.“²

Tatsächlich ist Griegs Ballade im deutschsprachigen Raum ein relativ unbekanntes Stück. Innerhalb ihrer Gattung als Ballade ist sie in ihrer Formkonzeption als Variationsreihe hingegen einzigartig, und vor dem Hintergrund der kompositorischen Anlage entsteht ein doppelter Gattungskontext. Puchelts Überzeugung folgt offensichtlich einem Klischeedenken über Grieg anstatt auf einem Studium des Werkes zu basieren. Denn eine Analyse der kompositorischen Strukturen läßt vielmehr eine wohldurchdachte Konzeption dieser Variationsreihe erkennen.

Das wesentliche strukturelle Merkmal des Themas besteht darin, daß es sich bereits um eine von Grieg vorgenommene Bearbeitung der einstimmigen Liedvorlage handelt³. Insbesondere aus der nahezu vollständig chromatisch verlaufenden Baßlinie resultiert ein kontrapunktisch angelegter Themendualismus, der in zwei Hauptmotiven zum Ausdruck kommt: das vielfach wiederholte Hauptmotiv *b-g-fis* in der melodieführenden Oberstimme, das Gegenmotiv *es-d* zunächst in der Baßstimme, dann auch in den Nebenstimmen. Ein Vergleich der Themenmelodie mit der einstimmigen Vorlage verdeutlicht Modifizierungen seitens Griegs, mittels derer eine hohe Vereinheitlichung erreicht wird⁴. Die hieraus resultierende, von Grieg bewußt herbeigeführte Monotonie wird durch wechselnde Harmonisierungen kontrastiert – stets in Verbindung mit dem Gegenmotiv des Baßes, das seinerseits verschiedenartige Harmonisierungen zuläßt. Gleichzeitig entstehen vielschichtige Impulse für die Variationsbildungen, um im weiteren Verlauf Monotonie in den Variationen zu vermeiden – eine Gefahr, die Grieg in gleichem Maße bewußt gewesen sein muß, als er die motivischen, vereinheitlichenden Modifikationen des Ausgangsmaterials selbst vornahm. Voller Kalkül erweist sich nun die Dosierung eben der einstimmigen Melodie in den Variationen. Von den insgesamt vierzehn Variationen sind es gerade drei, die primär auf die Liedvorlage zurückgreifen: die Variationen 3, 8 und 12. Bezieht man den direkten Rückgriff auf das Thema am Ende des Werkes mit ein, so steht das Lied selbst nur an fünf Stellen des Werkes im Vordergrund. Gleichzeitig läßt sich das kompositorische Gerüst der Ballade verdeutlichen:

Thema – 3. Var. – 8. Var. – 12. Var. – Coda

Eingefügt werden Variationsabschnitte bestehend aus der 1.-2., 4.-7., 10.-12 und 13.-14. Variation, die ihrerseits stringenten kompositorischen Prozessen folgen. Die ersten beiden Variationen lassen sich aufgrund gemeinsamer Strukturen insbesondere bezüglich der harmonischen Prozeßhaftigkeit deutlich als Variationspaar erkennen, das zusätzlich einem Steigerungsprozeß unterworfen ist. Ähnlich verhält es sich mit den Variationen 7 und 8, die ihrerseits jedoch ein Ziel der vorangehenden beiden Variationen bilden. Die kompositorische Stringenz, die diese vier Variationen als zusammenhängenden Abschnitt legitimiert, vollzieht sich auf abstrakter Ebene. Als vorrangiges formbildendes Element stellt sich die Variationsbildung durch Portraitierung heraus. So werden kompositorische Techniken angewandt wie etwa das Spiel mit dem Abhängigkeitsverhältnis von Melodie und Begleitung – ein Verhältnis, das im Thema durch Polarisierung egalisiert wurde. Strukturelle Merkmale

der Melodievorlage wie Form, Kadenzmetrik, harmonische Fixpunkte oder Monotonie werden als abstrakte Momente übernommen, gleichermaßen als leere Form, um melodisch durch andere Elemente angefüllt zu werden.

Die 12. Variation mit der Vortragsbezeichnung *Meno allegro e maestoso* bildet in doppelter Hinsicht eine Kulmination, einerseits der sich steigernden Entwicklung des 3. Variationsabschnittes, der die 10. und 11. Variation umschließt, andererseits der refrainartigen Variationen 3 und 8, die die einstimmige Melodievorlage in den Vordergrund heben.

Eine Würdigung des vorliegenden Werkes vor dem Gattungshintergrund der Ballade setzt das Verständnis der Form als Variationsreihe voraus. Dabei ist es wesentlich, das Gerüst der Komposition zu erkennen, das auf der Abfolge des Themas, der Coda und der refrainartigen Variationen 3, 8 und 12 besteht. Indem diese Variationen die Melodievorlage von dem reichen Beziehungsgeflecht im Thema lösen, eröffnet sich Grieg erst Möglichkeiten, in den Variationsabschnitten schrittweise Entwicklungen aufzubauen. Denn das Thema ist eindeutig nicht ein Volksliedarrangement, etwa in der Form Lindemans in seiner Sammlung norwegischer Gebirgsmelodien, sondern bereits eine Bearbeitung. Auf diese Weise besteht das Thema im strukturellen Sinn aus Spannungen zwischen den modalen Implikationen der Melodievorlage und der avancierten Funktionsharmonik der chromatischen Baßlinie. In dem Formprozeß, der in den Zwischengliedern entfaltet wird, durchdringen sich folglich Momente der Folklore und der artifiziellen Musik auf ständig wechselnden Ebenen. Besteht nun ein wesentliches Kennzeichen der Gattung Ballade in der Vereinigung der Elemente Lyrik, Epik und Dramatik, so werden in der Konzeption der Variationsreihe in einem Gerüst refrainartiger Variationen mit Zwischengliedern Parallelen zur mittelalterlichen Vokalballade deutlich. Denn werden die ihrerseits als Steigerungsprozesse angelegten Variationsabschnitte zunächst durch die sehr leise gehaltenen 3. und 8. Variation unterbrochen, so werden die divergierenden Stränge in der 12. Variation wieder zusammengeführt.

So kontrastierend die Ausdruckscharaktere der Variationen auch ausfallen, so homogen sind die Variationsabschnitte in ihren kompositorischen Strukturen angelegt. Ein rein szenisches Rezipieren setzt sich dem Verständnis des Werkes entgegen. In älterer Sekundärliteratur wird in den Variationen häufig eine Galerie von Landschaftsbildern gesehen. Eine solche Rezeptionsweise ist völlig legitim. Spart man dabei aber strukturelle, zyklusbildende Prozesse aus, entgehen viele Details, die den ästhetischen Wert der Ballade erst ausmachen. Denn die Fülle der kompositorischen Techniken wird erst unter den strengen, von Grieg selbstaufgelegten Vorgaben der zyklischen Verbindung in einem groß angelegten Formprozeß entfaltet.

¹ Steen-Nøkleberg, Einar, *Med Grieg på podiet. Til spillende fra en spillende*, Oslo 1992, S. 98.

² Puchelt, Gerhard, *Variationen für Klavier im 19. Jahrhundert*, Hildesheim 1973, S. 177.

³ Die Vorlage stammt aus Lindeman, Ludvig Mathias, *Ældre og nyere Norske Fjeldmelodier*, II. Bind, Nr. 337 „*Den nordlandske Bondestand*“; S. 34 f.; Siehe Faksimileausgabe in einem Band hrsg. v. Øystein Gaukstad u. Ole Mørk Sandvik (= Norsk Musikkamling Publikasjon nr. 3), Oslo 1963. Maßgeblich war lediglich die melodieführende Oberstimme, da Grieg Lindemans Arrangement außer Acht ließ.

⁴ Vgl. Gaukstad, Øystein, *Temaet i Griegs ballade*, in: *Norsk musikk Tidsskrift* 1964, S. 105-108.