

Der junge Grieg

Mein Beitrag „The young Grieg“ handelt im ersten Teil vom „Musical life in Bergen“, wie es Edvard Grieg während seiner Kindheit in seiner Heimatstadt hat erleben und aus dem er sich neben den häuslichen und schulischen Anregungen hat inspirieren lassen können. Im zweiten Teil gebe ich einen kurzen Bericht über meine Quellen-Forschungen anhand der Aufzeichnungen, die Grieg während seines Studiums am Leipziger Konservatorium gemacht hat.

In diesem Zusammenhang möchte ich ein herzliches Dankeschön richten an das musikwissenschaftliche Institut der Osloer Universität, an dem ich acht Wochen lang als Gast arbeiten durfte. Die menschliche und technische Betreuung war großartig. Ein nicht minder herzlicher Dank geht an die *Griegsamling*, die mir mit Hilfe des Staatsarchives und seiner hervorragenden technischen Ausstattung einen großen Teil des Quellenmaterials auf CD-ROM zur Verfügung gestellt hat, und an die *Norsk musikksamling* in Oslo für die Überlassung des restlichen Quellenmaterials in Fotokopie und Diaverfilmung. Durch diese „konzertierte Aktion“ versammelten sich rund 500 Manuskriptseiten von Grieg auf meinem Schreibtisch.

1

Den größten Einfluß auf Edwards musikalische Entwicklung während seiner Kindheit hat sicherlich seine Mutter Gesine Hagerup gehabt. Sie war eine in Hamburg bei Methfessel ausgebildete Sängerin und Pianistin. Daneben muß der Musiklehrer an der „Tanks-Schule“ genannt werden, der letzten allgemeinbildenden Schule, die Edvard vor seiner Abreise nach Leipzig besuchte. Dieser Musiklehrer war der tschechische Kapellmeister Ferdinand Giovanni Schediwy, der 1825 nach Bergen gekommen war und der sich neben seiner Lehrtätigkeit noch als Kantor am Dom in Bergen betätigte. Edwards Eltern pflegten ein gesellschaftliches Leben im Stile des musikalischen Salons im Europa des 19. Jahrhunderts. Bei derartigen Veranstaltungen in dem sehr gastfreundlichen Hause hat Edvard viel Musik hören können. Auch das Konzertangebot in der Stadt Bergen war beträchtlich., was beim Durchblättern der Jahrgänge von *Bergens Adressecontoirs Efterretninger* sofort ins Auge fällt.

Eine weitere für die Verbreitung von Musik in Norwegen wichtige Einrichtung war das *Musikalsk Løverdags-Magazin*. Dabei handelte es sich um ein periodisch an jedem zweiten Samstag erscheinendes Heft mit verschiedenen kleineren Musikstücken für Klavier oder Gesang. Dieses musikalische Periodikum wurde 1853 vom *Musikalsk Nyhetsblad* abgelöst, dem dieselbe Konzeption in vergrößertem Umfang zugrunde lag. Diese beiden Reihen sorgten für die Verbreitung auch neuer deutscher Klaviermusik in Norwegen. Die in Edvard Griegs Leipziger Zeit so wichtig für ihn werdenden Komponisten Felix Mendelssohn-Bartholdy und Robert Schumann kann er auf diesem Wege schon in seiner Heimatstadt kennengelernt haben. Viele der *Lieder ohne Worte* von Mendelssohn oder der Klavierstücke aus Schumanns *Album für die Jugend* wurden auf diesem Wege in Norwegen bekannt.

Und schließlich muß das vorzüglich ausgebaute Leihbibliotheks-Wesen in Bergen genannt werden. In der Zeit von Griegs Kindheit machten sowohl *Giertsens musikalske Leiebibliothek* als auch das *Musikalsk Leie-Institut Carl Rabe* immer wieder mit Annoncen in *Bergens Adressecontours Efterretninger* auf sich aufmerksam. Der Katalog des *Musikalsk Leie-Institut* wies dann auch einen ansehnlichen Bestand an zeitgenössischer Musik aus Europa auf. Darunter waren ein großer Teil der Klavierwerke Chopins, sämtliche *Lieder ohne Worte* von Mendelssohn und Schumanns Sammlungen *Kinderszenen* und *Album für die Jugend*.

Von Griegs Kompositionsversuchen während seiner Jugendzeit in Bergen ist wenig erhalten geblieben. Die Dokumentation seiner kompositorischen „Gehversuche“ beschränkt sich auf vier kleine Klavierstücke. Dabei handelt es sich um die sogenannte *Larvikspolka* (EG 101) und *Drei Klavierstücke* (EG 102). Diese letztgenannten drei Jugendkompositionen nahm Grieg 1859 in Leipzig in seine Sammlung *23 kleine Klavierstücke* (EG 104) auf, die er als eine Art Zusammenfassung seiner ersten erfolgreichen Arbeiten vermutlich seinen Eltern dediziert hat. Zu Griegs Kompositionen der „vorberuflichen“ Phase darf man sicherlich auch die zwei Stücke zählen, die er zwar schon in Leipzig, aber noch im Jahre seines Studienbeginns 1858 schrieb, sozusagen noch unbeeinflusst von seinen Studien im Fach Musiktheorie. Diese zwei Stücke reihte Grieg dann auch ein Jahr später als Nummer 17 und 20 in die *23 kleinen Klavierstücke* ein. Also haben wir es mit insgesamt sechs Kompositionen aus Griegs frühester Phase zu tun.

Eine dieser Kompositionen möchte ich kurz vorstellen. Grieg hat sie als zweites Stück in seine Sammlung *23 kleine Klavierstücke* aufgenommen.

Notenbeispiel 1: Lengsel / Sehnsucht/Longing (EG 102, nr. 1/EG 104, nr. 2)

Dieses Stück kann beispielhaft zeigen, mit welchem musikalischen Vokabular der fünfzehnjährige Knabe umzugehen sich anschickte, ohne bis dahin eine wirkliche Ausbildung in Musiktheorie oder Komposition erhalten zu haben. So fällt in diesem Stück sofort die formale Ausgewogenheit im Sinne einer dreiteiligen Liedform auf. Die Formteile bestehen, von zwei Ausnahmen abgesehen, aus quadratischen Viertaktern. Ebenso unmittelbar erkennbar ist sowohl das Gefühl für Periodik durch Korrespondenzbildung als auch für Kontrast durch die - wenn auch verhältnismäßig holzschnittartige - Verwendung eines in diesem Kontext völlig andersartigen barocken Idioms, des sogenannten Dur-moll-Parallelismus. Demgegenüber wirkt die harmonische Gestaltung wenig geregelt. In ihr überwiegt das klang sinnliche Moment. Die musikalische Orthographie erscheint ziemlich willkürlich. Die die melodische Dreiklangsbrechung in den Takten 2 bis 4 stützende erste harmonische Progression des Stückes ist im funktionellen Sinne merkwürdig. (Daß es sich mit dieser Dreiklangsbrechung - ähnlich wie in der Klaviersonate op. 7 - um eine Anspielung auf Griegs Initialen handeln könnte, sei nur am Rande bemerkt.) Der Akkord c-e-g-ais in Takt 3 ist, so wie ihn Grieg notiert hat, als übermäßiger Quintsextakkord anzusprechen. Seine konventionelle Rolle als alterierte Wechseldominante kann er hier aber nicht übernehmen, da die nachfolgende Dominante ausbleibt. Vielmehr muß man das harmonische Geschehen des ersten Viertakters als Variante einer plagalen Wendung beschreiben, in der der Subdominantakkord - der C-Dur-Akkord als Parallele der vierten Stufe a-moll - ganz im Sinne des in der Vortragsbezeichnung verwendeten Adjektivattributs „desiderio“ durch den Ton ais klang sinnlich aufgeladen ist. Die Plagalformel hat in Griegs Kompositionen stets eine wichtige Rolle gespielt. Ihre Ursprünge sind in der norwegischen Volksmusik zu suchen. Grieg war zwar bereits in seinen jungen Jahren in Bergen mit ziemlich viel Musik aus Europa in Berührung gekommen. Da die Plagalformel in der europäischen Musik des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aber nicht gerade häufig Verwendung fand, kommen hier wohl schon erstmals Einflüsse der norwegischen Volksmusik in Griegs Tonsprache zum Ausdruck.

Die Plagalformel charakterisiert dieses Stück noch an weiteren formalen Gravitationspunkten. Das harmonische Geschehen des Viertakters in den Takten 10 bis 13 ist einzig von dieser Art Progression bestimmt. Der erste Achtakter des kontrastierenden Mittelteils schließt in den Takten 24/25 mit einer Plagalkadenz. Ähnlich verhält es sich mit dem Schluß des zweiten Achtakters im Kontrastteil in den Takten 32 und 33. Der Epilog des Stückes in den Takten 58 bis 64 hat als alleiniges harmonisches Geschehen eine plagale Harmoniewendung zum Inhalt.

Eine weitere von harmonischer Klangsinnlichkeit gekennzeichnete Stelle in diesem Stück ist der Takt 29. Der symmetrische Achttakter von Takt 26 bis 33 ist auf seinen Höhepunkt in diesem Takt 29 hin angelegt. Grieg notiert einen Dominantseptimenakkord auf B, der sich aber aus dem harmonischen Zusammenhang heraus sogleich als übermäßiger Quintsextakkord zu erkennen gibt. Daß Grieg die übermäßige Sexte *gis* als *as* notiert, zeigt sein noch völlig unbekümmertes Verhältnis zur Enharmonik.

Am bemerkenswertesten erscheint mir jedoch, mit welcher instinktiven Sicherheit Grieg die Metrik dieses Stückes meistert. Durch die Dehnung des Nachsatzes ab Takt 5 auf fünf Takte kippt die steigende Metrik des Vordersatzes am Ende des Nachsatzes in eine fallende um. Sie behält diesen Charakter den ganzen Kontrasteil hindurch bei und fädelt sich gleichsam „wie von selbst“ in die - entsprechend zum Anfang - wieder steigende Metrik am Beginn der Reprise ein (Takt 41).

2

Griegs Lehrer im Fach Musiktheorie während seines Studiums am Leipziger Konservatorium waren Ernst Friedrich Richter, Dr. Robert Papperitz und Moritz Hauptmann. Richter begleitete ihn sein ganzes Studium hindurch. Parallel dazu hatte Grieg Unterricht in Musiktheorie zunächst bei Papperitz und dann - nach der Genesung von seiner schweren Lungenkrankheit - bei Hauptmann, dem musikwissenschaftlichen Kopf des Leipziger Dozenten-Kollegiums.

Griegs Aufzeichnungen aus dem Unterricht und seine Tonsatzarbeiten für die verschiedenen Lehrer scheinen nahezu vollständig erhalten zu sein. Die *Griegsamling* in Bergen bewahrt unter dem Titel „Arbeitsbücher“ drei dickere Hefte auf, in die Grieg alle Reinschriften seiner Tonsatzarbeiten eingetragen hat. In der *Norsk musikksamling* in Oslo liegen drei weitere Hefte, die als Kladde- und Skizzenbücher angesehen werden können. Hier ist an erster Stelle ein 176 Seiten umfassendes Heft im Querformat zu nennen, das *Opgaver i kontrapunkt* enthält. Neben Entwürfen zu kontrapunktischen Übungen und auch vollständig ausgeführten Tonsatzaufgaben finden sich - und das ist im Hinblick auf Griegs früheste Kompositionen interessant - kurze Ideenskizzen zu in dieser Zeit ausgeführten Kompositionen. Des weiteren befinden sich in der *Norsk musikksamling* zwei *Musik-Skizzenbuch* genannte querformatige Hefte. Diese bestehen aus jeweils acht schwarzen Papptafeln mit roten Notenlinien, die offensichtlich zum mehrmaligen Gebrauch bestimmt waren.

In diesen sechs mehr oder weniger dicken Heften befinden sich also Griegs sämtliche Aufzeichnungen, die im Zusammenhang mit seinem Unterricht in Musiktheorie stehen, wie er ihn während seines Studiums wahrgenommen hat. Diese sechs Arbeitsbücher sind ein wahrer Schatz, stellen sie doch einen kompletten Lehrgang in Musiktheorie dar, wie er in den ersten Jahrzehnten seit der Gründung des Leipziger Konservatoriums 1843 von namhaften Fachvertretern an diesem Institut erteilt wurde. Und dieser Lehrgang liegt dokumentiert vor aus der Hand eines der später berühmtesten Absolventen dieser Musikhochschule.

Am Anfang von Griegs Unterrichts in Musiktheorie stand eine Art Propädeutikum in Musiklehre, dessen Vermittlung in den Händen Papperitz' gelegen hat. Im Anschluß folgten Tonsatzaufgaben im vierstimmigen Satz, die sowohl nach Stufenbezeichnungen als auch als Generalbaßsatz gelöst werden sollten. Der Unterricht bei Richter begann gleich mit dem vierstimmigen Satz. Schon bald wurden bei beiden Lehrern die Aufgaben in vierstimmiger Partitur unter Verwendung von C-Schlüsseln gestellt. Die Aufgabenstellungen mit einem führenden Cantus firmus in wechselnden Stimmen sind am Choraltypus im Sinne eines harmonischen Kontrapunkts orientiert. Inmitten dieser Tonsatzarbeiten bei Papperitz fällt eine Aufgabe auf, die Grieg „Selbstversuch“ genannt hat.

Notenbeispiel 2: Selbstversuch

Dieser Satz mag als ein Ausbruch des jungen Grieg aus dem starren Regelwerk der bisherigen Tonsatzarbeiten verstanden werden. Vor allem klanglich fällt der Achttakter völlig aus dem Rahmen des Unterrichtsstoffes. Das Experimentieren mit „kontrapunktischen Klangfindungen“ ist an diesem Beispiel sehr gut ablesbar. Die Generalbaßbezeichnung definiert im zweiten Takt die Ziffer 7 als Septvorhalt vor dem Sextakkord der VII. Stufe. Grieg hingegen fügt, harmonisch den Akkord steigernd, den Ton b - also die kleine None über dem Fundament A - hinzu; es ergibt sich also in den ersten vier Takten eine modellmäßige Harmoniebeziehung nach dem „Frage-Antwort-Topos“, in der die Dominante als verminderter Septakkord auftritt. Der zweite Viertakter betont die harmonische Tendenz zur Subdominante, deren Nonenvorhalt in Takt 6 angesprungen wird. Das zweite chromatische Ereignis in diesem Tonsatz ist die Weiterführung der Subdominante über die alterierte Wechseldominante in die Schlußkadenz. Diese harmonische Wendung steht völlig quer zu der harmonischen Sprache, mit der sich Grieg in den satztechnischen Aufgaben bisher beschäftigt hatte. Die Bleistiftkorrekturen in diesem Beispiel sind von Griegs eigener Hand. Die Idee, den Tenor eine Oktave tiefer zu führen, stellt aber kaum eine Verbesserung dar. Daß Grieg nicht harmonisch, sondern stimmungsmäßig denkt, zeigt die zunächst aberwitzige Notierung

des Wechseldominantbaßtones als As. Die kleine Skizze am Schluß des Beispielles mag seine Überlegungen verdeutlichen; hier macht er sich den Akkordaufbau der alterierten Doppeldominante e-gis-b-d-f noch einmal klar.

Mit diesem Tonsatz tritt erstmals in Griegs Arbeitsbüchern das Phänomen auf, daß er ein und dieselbe Aufgabe in den Parallel-Unterrichten - also hier bei Papperitz und Richter - verwendet. Der bei Papperitz „Selbstversuch“ genannte Achttakter taucht im Richter-Arbeitsbuch unter der Überschrift „Choral“ auf. Man kann wohl davon ausgehen, daß die Papperitz-Version die zeitlich frühere ist. Bei Richter ist der eine Oktave tiefer notiert. Die Unsicherheit in der musikalischen Orthographie hinsichtlich des Baßtones der alterierten Wechseldominante ist behoben. Die synkopische Überbindung in beiden Mittelstimmen von Takt fünf nach sechs ist hier konsequenter als in der Papperitz-Version.

Ein interessanter Hinweis auf Griegs Literaturkenntnis der zeitgenössischen Musik findet sich versteckt in einer Modulationsübung.

Notenbeispiel 3: Modulation

Sonderbarerweise hat Grieg das gesamte Kapitel Modulation nur im Unterricht bei Papperitz behandelt. In diesem Zusammenhang formuliert Grieg die Modulation von a-moll nach d-moll. Im letzten Zweitakter findet sich ein fast wörtliches Zitat aus Schumanns Klavierstück „Fürchtenmachen“ aus den *Kinderszenen*, allerdings vom originalen e-moll hier nach a-moll transponiert.

Notenbeispiel 4: Fürchtenmachen

Die Tonsatzaufgaben zum Choraltypus mit einem Cantus firmus in wechselnden Stimmen wurden im Unterricht bei Richter weitergeführt zu vollständigen Choralbearbeitungen. Jede Choralmelodie wurde zunächst in einer Art *contrapunctus simplex* (Note gegen Note) und dann ein zweites Mal figuriert im Sinne einer Choralbearbeitung harmonisiert. Bei allen Aufgaben war der Gesichtspunkt einer kontrapunktischen Satztechnik im Sinne eines harmonischen Kontrapunkts maßgebend. Im Herbst 1859 begann bei Richter ein neues Kapitel, das Grieg nun auch expressis verbis mit *Contrapunkt* überschreibt. Ganz traditionell beginnt der neue Stoff im zweistimmigen Satz. Die Tradition des Kontrapunktunterrichts am Leipziger Konservatorium zeigt sich noch deutlicher in Griegs Unterricht bei Hauptmann. Es war die Tradition, die sich an dem österreichischen Musiktheoretiker und Komponisten Johann Joseph Fux und seiner Gattungslehre orientierte. Sonderbarerweise begannen die

grundlegenden zweistimmigen kontrapunktischen Übungen bei Hauptmann erst anderthalb Jahre später als bei Richter, Grieg fing also in einem schon fortgeschrittenen Stadium auf diesem Gebiet noch einmal von vorn an.

Als einen wahren Glücksfall für die Griegforschung kann man die erfolgreiche Ersteigerung des *Opgaver i kontrapunkt* genannten Arbeitsbuches bezeichnen, das von der *Norsk musikksamling* in Oslo aufbewahrt wird. Der Ankauf erfolgte 1966 auf einer Versteigerung des Londoner Auktionshauses „Southby-Christie“. Neben vielen Entwürfen und Vorarbeiten enthält dieses Arbeitsbuch Ideenskizzen zu Kompositionen, die in Griegs Leipziger Zeit entstanden sind. So finden sich hier völlig zusammenhanglos die thematischen Umrisse für zwei der drei Klavierstücke, die Grieg im April 1860 komponierte (EG 105).

Eine Art Kuriosum stellen die zwei *Musik-Skizzenbuch* genannten Hefte dar. Aufgrund der schlechten Lesbarkeit ist die Zuordnung der darin enthaltenen Skizzen sehr schwierig. Die beiden Hefte enthalten zum Beispiel Entwürfe zu Fugen, die meist nicht über eine zweistimmige Exposition hinausgehen. Es geht also hier um das Prinzip der Themen-Beantwortung, um das das Verhältnis von Dux und Comes. Aber auch andere Aufzeichnungen finden sich hier. Grieg hatte wohl eine gewisse Vorliebe für das Kartenspiel im Kreise seiner Mitstudenten. Und dabei wurde über Gewinn und Verlust genau Buch geführt. Sollte sich hinter dem Kürzel *G* der Name Grieg verbergen, dann hatte Edvard an diesem Tage nicht gerade eine Glückssträhne. Denn nur das erste und letzte Spiel gingen zu seinen Gunsten aus.