

Peer Findeisen:
Musikalischer Ethnofolklorismus als Ausdruck nationaler Kultursouveränität.

Vortrag im Rahmen des Young Grieg Researcher's Symposium Bergen 2000

In Griegs engstem Umfeld bricht eine ethnofolkloristische Bewegung an, die ein nordisches Gegenstück zur südosteuropäischen Volksmusikforschung Bartóks und Kodálys in Ungarn bildet. Die gemeinsame kompositorische Ausgangsprämisse, eine nationale Musik auf der Basis von musikalischer Landesfolklore schaffen zu wollen, verbindet Grieg mit Bartók. Beide waren Pianisten, und in Griegs spätem Klavierzyklus *Slätter*, op. 72 treten Züge des musikalischen Primitivismus hervor, die Bartók 9 Jahre später, d. h. ein Jahr vor seiner Norwegenreise mit seinem skandalträchtigen *Allegro barbaro* (1911) in antiromantischer Weise zuspitzen sollte.

Griegs Opus 72 als Schwellenwerk zur musikalischen Moderne auszurufen, erscheint gewagt. Hierzu möchte ich einige ethnofolkloristisch bemerkenswerte Hintergründe, Umstände und Folgen dieses abenteuerlichen Projekts erwähnen:

Der Begriff „Klassische Musik“ bildet eine zwar unscharfe, aber pragmatisch wertvolle Kurzformel für die gesamte zentraleuropäisch normierte musikalische Hochsprache. Demgegenüber gilt Volksmusik dem modernen, noch heute von Bartóks und Kodálys folkloristischen Pionierleistungen zehrenden Ethnofolklorismus als Musikdialekt, analog zu regionalen Spracheigenheiten. Während die humanistische Leitidee eines Volksliedes bei Herder und im Umkreis Goethes darin bestand, durch einfache, aber trotzdem kunstvolle Lieder das Volk zu bilden, förderten musikalische Feldforschungen ein konträres Bild zutage: hochkomplexe, keineswegs allgemeinverständliche Melodien von „edler Einfalt“, textlich oft in starkem Dialekt stehende Zeugnisse der Bewältigung einer nicht auf das Bürgerliche eingrenzenden Erfahrungswelt.

Im *ungarischen Musiklexikon* schreibt Kodály 1930 in einem Artikel über Volksmusik¹:

Vom künstlerischen Standpunkt bedeutet sie uns mehr als jenen Völkern, die schon seit Jahrhunderten einen selbständigen Musikstil entwickelt haben. Dort verschmolz die Volksmusik ganz mit der Kunstmusik, so daß ein deutscher Musiker bei Bach und Beethoven findet, was wir in unseren Dörfern erst suchen müssen: das organische Leben einer nationalen Tradition.

Sowohl Grieg als auch Bartók standen im Konflikt zwischen ihrer deutschen Kompositionsausbildung und einer eigengesetzlichen heimatlichen Landesfolklore, die ihnen als Grundlage zum Erwerb ihrer musikalischen „Muttersprache“ diente. Wie Bartóks Kompositionslehrer Koessler sich am Beispiel von Debussys *Pelleas* prinzipiell herablassend zu musikalischem *Dialekt* äußert², spiegelt dieselbe Arroganz, die Grieg in Leipzig und später bei Gade erfuhr, als ihm „Norwegerei“ vorgeworfen wurde.

Die ästhetische Grundprinzip der Muttersprachlichkeit für Grieg und Bartók ist Ausdruck eines kulturellen Unabhängigkeitsstrebens, das seit der Nationalromantik die politischen Unabhängigkeitsbewegungen Ungarns und Norwegens flankiert. Eine so verstandene kulturelle Autonomie ist das, was im Titel dieses Vortrags als *nationale Kultursouveränität* bezeichnet wurde. Die Erforschung regionaler Musikdialekte machten sich Bartók und

¹ Bartók 1931, S. 168

² Kodály 1950, S. 67: *Koessler war nämlich der Ansicht, dass der ungarische Charakter in der ernsten Musik höchstens einen hie und da auftauchenden Farbfleck bedeuten dürfe... Später äußerte er sich über Debussys „Pelléas“ folgenderweise: „Man kann doch nicht einen ganzen Abend im Dialekt sprechen.“* Analog zu Koessler der Kommentar Gades zu Griegs *Humoresken*, op. 6: *„Sagen Sie, Grieg, das soll wohl norwegisch sein, das Zeug hier?“ Ich antwortete bescheiden: „Jawohl, Herr Professor!“* – aus einem Brief Griegs an Iver Holter, zitiert nach: Brock 1990, S. 74 f.

Kodály zur Lebensaufgabe. Grieg sah zwar die Notwendigkeit für eine solche Wissenschaft, überließ diese Aufgabe aber im Unterschied zu Bartók künftigen Generationen.

Die *Slåtter*, op. 72 sind sein intensivster und modernster Beitrag auf musikfolkloristischem Gebiet. Als Johan Halvorsen im Herbst 1901 die ausdrücklich als Bauernfolklore verstandene Musik des Telemarker Hardangergeigers Knut Johannessen Dahle transkribierte, war soeben eine sehr junge Tradition von Volksmusikwettbewerben (*Kappleiks*) für Hardingfele entstanden. Ein paar Fakten:

- Die *Slåtter* waren insofern ein völlig neuartiges ethnomusikologisches Projekt, da erstmals Quellschriften authentischer Volksmusik zur Grundlage einer international beachteten norwegischen Konzertmusik wurden. Ausnahmslos wurden durch Halvorsen Tänze aus dem Repertoire des Hardangergeigers Knut Johannessen Dahle nach Gehör (!) transkribiert, insgesamt 17 Stücke, in denen generationenübergreifende Überlieferungsketten der Bauernmusik von Lehrern zu Schülern und Enkelschülern deutlich werden. Primäre Informationsquelle über Umstände und Inhalte dieser musikalischen „Feldforschungsarbeit“ ist die von Øyvind Anker³ herausgegebene, höchst aufschlussreiche Dreieckskorrespondenz von Dahle, Halvorsen und Grieg.
- Dank brieflicher Äußerungen Halvorsens gegenüber Grieg wissen wir, dass die Ornamente und der Rhythmus der Musik für Hardingfele (*Slåttemusikk*) am schwersten zu erfassen waren. Im Falle des *Telespringar*, d. h. Springtanz in der Telemarker Tradition, gerät die Rhythmusverschiebung (durch Verlängerung einzelner Taktzeiten mit starker Verkürzung des oft triolisch kadenzierenden 3. Taktteils) zum echten Rubato-Problem. So wurden u.a. in Nr. 13, einem typischen Beispiel für den ostnorwegischen *Telespringar*, Auftakt- und Volltaktzeit verwechselt.: Alle Taktstriche stehen eine Taktzeit zu früh, müßten also einen Viertelschlag nach rechts verschoben werden⁴. Die Beispiele für Halvorsens rhythmische Desorientierung sind keinesfalls als Mangel an Kompetenz, sondern als authentisches Musik-Dialektproblem aufzufassen.
- Grainger, Griegs mit Parsifalzitaten idealisierter Idealinterpret, schreibt am 2.8.1907, wenige Wochen vor Griegs Tod, von Troidhaugen aus, wo er ungeheuer herzlich aufgenommen wurde⁵: *Grieg so likes our British Folksongs. I have collected a whole lot of them with the help of the phonograph. Grieg is very interested in the phonograph, and next year I am travelling up here again in order to collect songs in the Norwegian dialect [sic!], with the help of the phonograph, together with Grieg's good friend Frants Beyer.*
- Grainger hatte freundschaftlichen Kontakt zu Arne Bjørndal, dem Meisterschüler des Hardingfelespielers Ola Mosafinn (*Kappleik-Sieger* 1908), welcher ab 1911 zu einem der wichtigsten Volksmusiksammler wurde⁶. Das Datum markiert den positiven Stipendiumsbescheid des norwegischen Parlaments. Ohne staatliche Unterstützung hätte das erforderliche Reise- und Spesengeld von Bjørndal nie aufgebracht werden können. Noch 1910 war der Antrag trotz bester öffentlicher Empfehlungen von Arne Garborg, Johan Halvorsen, Frants Beyer und anderen gescheitert. Erst als Grainger Bjørndal zu

³ Anker 1947, auch abgedruckt in: Buen 1983. Vgl. auch Findeisen 1998, Kap. 3.1.6.1. (S. 88-98)

⁴ Auf dem Grieg-Seminar in Stalheim 1993 (*Komponister møter folkemusikken*, 16.-18.9.1993) konnten selbst arrivierte Persönlichkeiten des norwegischen Musiklebens nicht immer den Rhythmus der *slåttemusikk* genau erfassen - vgl. auch: Findeisen 1998, S. 46

⁵ wiedergegeben in: Dreyfus 1985, S. 133

⁶ Ergebnisse einer aufwendigen Archivarbeit in der *Arne Bjørndals samling*, Ethnofolkloristisches Institut der Universität Bergen, vgl. Findeisen 1998, Kapitel *Zu Arne Bjørndals Sammeltätigkeit*, bes. S. 71-76

dessen Aufzeichnungsarbeit schriftlich gratuliert und der Brief am 15.10.1910 in der *Bergens Tidende* veröffentlicht wird, erhöht sich der offenbar nötige internationale Druck so sehr, dass die Stipendiumsfrage im norwegischen Parlament erneut behandelt und diesmal positiv entschieden wird.

- Die Volksmusik-Wettbewerbe (Kappleik) wurden durch Grieg und sein engstes Umfeld 1896 ins Leben gerufen. Juroren waren u. a. Griegs bester Freund, Frants Beyer, und sein Bruder John⁷. Mit dem ersten Kappleik-Sieger, dem Hardingfelespieler Sjur Helgeland, verband Grieg eine langjährige Freundschaft.

Diese stichwortartige Faktenaufzählung bildet eine mindestens plausible Beweiskette für meine Ausgangsthese, so dass man Grieg spätestens in seinen *Slåtter*, op. 72 mit Blick auf den norwegischen Ethnofolklorismus so bezeichnen kann, wie Harald Herresthal einmal treffend formulierte⁸: Er war „der Prophet, auf den alle warteten“.

© Peer Findeisen 2000

Literatur:

- Anker 1947 = Øyvind Anker, *Knut Dale - Edv. Grieg - Johan Halvorsen. En brevveksling*. In: *Norsk musikkgranskning*, Årbok 1943-46, S. 72, Hrsg.: O.M. Sandvik, Oslo 1947
- Bartók 1931 = Béla Bartók: *Vom Einfluß der Bauernmusik auf unsere Zeit*. In: *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe*, Hrsg.: Bence Szabolcsi, Budapest 1957 (S. 156-168)
- Brock 1990 = Hella Brock: *Edvard Grieg*, Leipzig 1990
- Buen 1983 = Knut Buen: *Som gofa spela*. Tuddal 1983
- Dreyfus 1985 = Kay Dreyfus, *The farthest north of humanness. Letters of Percy Grainger 1901-14*, Melbourne 1985
- Findeisen 1998 = *Instrumentale Folklorestilisierung bei Edvard Grieg und bei Béla Bartók. Vergleichende Studie zur Typik der Volksmusikbearbeitung im 19. versus 20. Jahrhundert*. In: *Beiträge zur europäischen Musikgeschichte*, hg. Ekkehard Kreft, Frankfurt 1998
- Kodály 1950 = Zoltán Kodály: *Bartók als Folklorist*. In: *Szabolcsi 1957*, S. 64-75
- Kreft 1998= *Kongressbericht 2. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress 1998*, hg. von Ekkehard Kreft (Mitarbeit: Walter Lindenbaum), S.68-77, Altenmedingen 1999

⁷ Näheres in: *Findeisen 1998*, S. 45 f.

⁸ Vortragstitel im Rahmen des 2. Deutschen Edvard-Grieg-Kongresses 1998. Schriftliche Fassung in: *Kongressbericht 2. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress 1998*, hg. von Ekkehard Kreft, S.68-77, Altenmedingen 1999