

STM 1996

**Edvard Griegs Jugendwerke im Spiegel seiner
Leipziger Studienjahre**

Von Patrick Dinslage

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Edvard Griegs Jugendwerke im Spiegel seiner Leipziger Studienjahre

Patrick Dinslage

Vorbemerkung

Als Edvard Grieg am 6. Oktober 1858 als Schüler in das Leipziger Konservatorium eintrat, war er gerade fünfzehn Jahre alt. In seinem Reisegepäck befanden sich bereits vier Kompositionen, die er im selben Jahr 1858 in seiner Heimatstadt Bergen komponiert hatte.

Ich möchte in diesem Beitrag die Entwicklung der Klavierkompositionen Edvard Griegs von diesen frühen Stücken an über die Zeit seiner Studien am Konservatorium bis hin zu seinem „Gesellenstück“, dem seinem letzten Leipziger Klavierlehrer Ernst Ferdinand Wenzel gewidmeten Werk *Vier Stücke für das Pianoforte*, nachzeichnen. Die Darstellung dieser Entwicklung soll eingebettet sein in eine allgemeine Betrachtung über die musikalischen Beziehungen, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts zwischen dem Norden und Deutschland im allgemeinen und den skandinavischen Ländern und Leipzig und Berlin im besonderen bestanden und gepflegt wurden.

Meinen Ausführungen liegen die Studien zugrunde, die ich während eines Forschungsfreisemesters im Winter 1994/95 in Norwegen gemacht habe. Zwei mehrwöchige Studienaufenthalte lang konnte ich als Gast von Norges musikkhøgskole ausführliche Forschungen in Griegs Manuskripten und anderen Quellen vornehmen. Mein ausdrücklicher Dank gilt Norges musikkhøgskole, Norsk musikkksamling und Griegsamlingen der Bergen Offentlige Bibliotek, sowie allen Damen und Herren in Oslo und Bergen, die mir mit Rat und Tat behilflich waren.

I

Zu den vier Klavierstücken, die Grieg mit auf die Reise nach Leipzig nahm, zählen *Drei Klavierstücke* und die *Larvikspolka*. Letztere hat der fünfzehnjährige Knabe wohl anlässlich des Besuches bei der Schwester seiner Mutter, Edvardine Kühle, in Larvik während des Sommers 1858 komponiert (WV 102). Die *Drei Klavierstücke* (WV 103) sind in einem Manuskript mit der Handschrift von Benedicte Grieg, Edwards Schwester, im Besitz der Griegsamling in Bergen. Etwas überarbeitet nahm Grieg die-

se drei Stücke 1859 in die Sammlung *Kleine Stücke für Klavier* (WV 105) auf. Das Titelblatt für die 23 Klavierstücke datierte er mit „Leipzig 1859“. Neun dieser 23 Stücke faßte er zusammen in einem schmucken Band, auf dem in Golddruck die Dedikation steht: *Neun Kinderstücke componirt und Fräulein Ludovisca Riis gewidmet von Edvard Grieg. Op. 17.* (WV 104). Datiert ist das Heft mit „Leipzig d. 28/7.59“. Auf dem Innentitel ist dann wohl das Übergabedatum vermerkt: „Til Frøken Ludovisca Riis den 6te September 1859 fra Componisten.“ In dieser Sammlung haben die Stücke - im Gegensatz zu der Sammlung der *23 Smaastykker* - programmatische Überschriften in deutscher Sprache. So heißt zum Beispiel die Nr. 3 „Bei Gellerts Grab“, die Nr. 6 „Der fünfte Geburtstag“ oder die Nr. 9 „Ein Traum“. Einen deutlichen Bezug auf Schumanns Sammlung *Album für die Jugend* zeigt das siebente Stück, das als Titel die von Schumann dort dreimal verwendeten drei Sternchen „* * *“ trägt.

Mit April 1860 datiert sind Griegs *3 Klaveerstykker* (WV 107). Trifft das erste Stück dieser Sammlung in g-moll eher den Mendelssohn-Tonfall seiner „Lieder ohne Worte“, so stehen die beiden anderen in E-Dur und a-moll Schumanns Klangsprache nahe. Von den beiden letztgenannten Stücken hat Grieg kurze Skizzen angefertigt. Norsk musikkksamling bewahrt unter dem Titel „Oppgaver i kontrapunkt ved konservatoriet i Leipzig“ ein 176 Seiten umfassendes Notenheft auf. Bevor die eigentlichen Kontrapunktübungen beginnen, hat Grieg verschiedene Skizzen mit oft nur wenigen Takten Umfang notiert. Auf Seite 28 ist im rechten Teil des Notensystems die erste Phrase des E-Dur-Stücks notiert, allerdings in A-Dur. Als Überschrift hat Grieg *Claveerstykke no 2* vermerkt. Unter dieser mit Bleistift geschriebenen Skizze stehen in Tinte die Takte 27 und 28 des a-moll-Stücks.

In demselben Heft „Oppgaver i kontrapunkt ved konservatoriet i Leipzig“ findet sich eine vierstimmige *Doppel Fuge (2) over Navnet Gade* (S. 94 - 97), auf die schon Heinrich W. Schwab in seinem vorzüglichen Aufsatz „Hommage à Gade“ hingewiesen hat.² Diese Fuge taucht in Griegs Manuskripten noch einmal auf. Im Besitz der Griegsamling befinden sich Griegs „Satslæreøvelser“. Dabei handelt es sich um zwei Bände handschriftlicher Aufzeichnungen. Im 2. Band steht unter der mit „5te Marts 62“ datierten Überschrift *Fuga over Navnet "Gade"* eine sehr sorgfältige Abschrift der gleichnamigen Fuge aus dem Heft „Oppgaver i kontrapunkt“. Während Grieg die Skizze in zwei Systemen notiert hat, stellt die Abschrift einen Orgelsatz in drei Systemen dar. Grieg hebt darin im letzten Formabschnitt der Fuge die Kombination der beiden Themen dieses als Doppelfuge konzipierten Stückes graphisch hervor.³

-
1. Bei den nicht mit Opusnummern versehenen Werken Griegs folge ich dem Werkverzeichnis (WV), das im Register der Grieg-Biographie von Finn Benestad und Dag Schjelderup-Ebbe abgedruckt ist: Edvard Grieg. Mensch und Künstler. Leipzig 1993, S. 322 ff.
 2. Festschrift Søren Sørensen. Kopenhagen 1990, S. 98 u. 103.

Es gibt zwei Gründe dafür, daß ich diese Fuge im Zusammenhang mit Griegs Jugendwerken erwähne. Zum einen halte ich sie für eine durchaus bemerkenswerte Tonsatzarbeit. Sie hat vielleicht nicht den Stellenwert wie die *Fuge für Streichquartett* in f-moll (WV 109), die Dag Schjelderup-Ebbe für „one of the most important and artistically satisfying compositions of Grieg's earliest period“ hält. Im Vergleich dazu sei „the fugue on GADE ... less significant“, sie enthalte „more of routine craft than of art“⁴. Während seines letzten Winters am Leipziger Konservatorium hat Grieg seine Kontrapunktstudien sowohl bei Ernst Friedrich Richter als auch bei Moritz Hauptmann betrieben. In diesem Zusammenhang entstanden Fugen mit progressiver Stimmenzahl und für unterschiedliche Besetzung: So die eben genannte Fuge für Streichquartett, eine *Fuge à 4 voci* für gemischten Chor über den Text „Dona nobis pacem“ (WV 110), die erwähnte Fuge über den Namen Gade als Doppelfuge, also mit zwei Themen, und eine *Fuge mit 3 Subjekten*, die mit 20. März 1862 datiert ist und Griegs letzte Schülerarbeit in dieser Disziplin darstellt. Das Aufgabenbuch Griegs dokumentiert also einen klassischen Kontrapunktlehrgang.

Der zweite Grund, die Aufmerksamkeit auf die Gade-Fuge zu lenken, ist der, daß Grieg mit dieser anagrammatischen Themenbildung dem 26 Jahre älteren Dänen Niels Wilhelm Gade seine Referenz erweist. Gade kam im Gründungsjahr des Konservatoriums nach Leipzig, wo er bis 1848 als Dirigent am Gewandhaus und als Lehrer am Konservatorium wirkte. Die Leipziger Musikhochschule zählt ihn zu ihren „bedeutenden Lehrern“⁵. Und als solcher hat er sicherlich neben dem Gründer des Konservatoriums Felix Mendelssohn eine große Anziehungskraft gerade auf die skandinavischen Musikstudenten gehabt.

Am 12. April 1862 fand Griegs Abschlußexamen am Leipziger Konservatorium mit einer öffentlichen Haupt-Prüfung im Saal des Gewandhauses statt. Grieg spielte darin *Drei Phantasiestücke*, Kompositionen, die bereits 1861 entstanden waren und die - durch eine Mazurka ergänzt - 1863/64 als op. 1 im Musikverlag Peters in Leipzig unter dem Titel *Vier Stücke für das Pianoforte* erschienen. Mit Recht schreiben Finn Benestad und Dag Schjelderup-Ebbe in ihrer großen Grieg-Biographie, man könne Griegs op. 1 „ohne weiteres als gute Gesellenstücke im Fach Komposition betrachten“⁶. Mit diesen *Drei Phantasiestücken* aus seinem Abschlußexamen, die allein schon vom Titel her an Schumann erinnern, stellte Grieg sich dann auch in seiner Heimatstadt Bergen als Komponist und Pianist dem Publikum vor. Am 21. Mai 1862 gab er

3. Griegsamlingen ved Bergen Offentlige Bibliotek: E. Griegs arbeidsbok fra Leipzig (Signatur hGb). Eine Kopie der fünf Seiten verdanke ich Frau Karen Falch Johannessen.

4. Edvard Grieg 1858 - 1867. Oslo 1964, S. 59.

5. Festschrift Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“. 150 Jahre Musikhochschule 1843 - 1993. Hg. v. Johannes Forner. Leipzig 1993, S. 249.

6. A. a. O., S. 49.

dort sein erstes öffentliches Konzert.⁷ Vor allem auf das D-Dur-Stück aus der als op. 1 gedruckten Werkgruppe möchte ich später noch einmal zu sprechen kommen.

II

König Friedrich Wilhelm IV. hatte schon 1840 gewünscht, unter der Leitung von Felix Mendelssohn eine *Hochschule für Musik* in Berlin zu errichten. Dieses Vorhaben scheiterte jedoch an den Differenzen zwischen dem Ministerium, der Akademie der Künste - die in diesen Tagen ihren dreihundertsten Geburtstag feiert - und der Sing-Akademie zu Berlin. So kam es erst 1869 zur Gründung einer Musikhochschule in Berlin, die direkt der Akademie der Künste unterstellt wurde und deren erster Direktor bis 1907 der Geiger Joseph Joachim war.

Bereits in das Jahr 1838 reichten die Bemühungen zurück, in Leipzig „unter Aufsicht des Direktoriums der großen Concerte (= Gewandhausdirektorium) ein Musikschule oder ein sogenanntes Conservatorium der Musik zu errichten“. Auch Mendelssohn, der seit 1835 am Gewandhaus tätig war, setzte sich sehr dafür ein. 1841 übermittelte das sächsische Ministerium das Einverständnis des Königs zur Eröffnung eines Konservatoriums - allerdings mit dem Standort Dresden. Mendelssohn machte noch einmal deutlich, daß ein solches Institut nur in Leipzig gegründet werden könne. Unter der Voraussetzung, daß Mendelssohn seine Bemühungen um die Gründung einer Musikhochschule in Berlin einstellte und Berlin eine Absage erteilte, gab der sächsische Hof seine endgültige Zustimmung zur Errichtung eines Konservatoriums in Leipzig, das am 2. April 1843 im kleinen Saal des Gewandhauses feierlich eröffnet wurde. Unter den sechs als ordentliche Lehrer berufenen waren, neben Mendelssohn als Studiendirektor und künstlerischem Leiter, Moritz Hauptmann als Musikdirektor und Lehrer für Harmonie- und Kompositionslehre, Robert Schumann als Lehrer für Klavier, Komposition und Partiturspiel sowie Ferdinand David als Konzertmeister des Gewandhauses und Lehrer für Violine. Als außerordentliche Lehrer wurden unter anderen Ernst Friedrich Richter für Musiktheorie und Ernst Ferdinand Wenzel für Klavier eingestellt. Kurzzeitig unterrichteten auch Ferdinand Hiller und Clara Schumann am Konservatorium. 1844 wurde Niels Wilhelm Gade Nachfolger von Ferdinand Hiller. Bis 1848 war er am Gewandhaus tätig und lehrte am Konservatorium. Neben Mendelssohn und Schumann wurde vor allem durch ihn das Interesse der jungen Musikergeneration Skandinaviens an Leipzig geweckt. 1848 kehrte Gade unter anderem wegen des Ausbruchs der schleswig-holsteinisch-dänischen Auseinandersetzungen nach Dänemark zurück, wo er in Kopenhagen bis zu seinem Tode im Jahre 1890 die Musikkultur bestimmte. Die Verbindung mit Leipzig hat er jedoch

7. Ebd., S. 51 f.

niemals aufgegeben, sondern weitergepflegt, was durch zahlreiche Uraufführungen seiner Werke in den folgenden Jahrzehnten dokumentiert ist.

Die Leipziger Hochschule hat im Mai 1991 gemeinsam mit *Avdelingen for musikk og teater ved Universitetet i Oslo* ein Symposium veranstaltet mit dem Thema *Edvard Grieg und die nordische Musik des 19. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Leipzig*. Dreizehn namhafte Referenten aus Oslo und Leipzig beteiligten sich an dieser Unternehmung. Øyvind Norheim belegt in seinem Beitrag⁸ mit ausführlichem Zahlenmaterial, daß aus dem Norden vor allem die Norweger zum Musikstudium nach Leipzig reisten. So wurden in den ersten fünfzig Jahren seit Gründung des Konservatoriums 146 Studierende aus Norwegen gegenüber nur 18 Dänen und 36 Schweden in Leipzig eingeschrieben. Vergleichbare Institute gab es in Nordeuropa bereits seit 1771. Stockholm eröffnete somit sein Konservatorium, das mit seiner kulturellen Zielsetzung eine italienische Erfindung ist, noch dreizehn Jahre vor Paris. In Kopenhagen dauerte es fast noch hundert Jahre bis zur Gründung des Königlich Dänischen Musikkonservatoriums 1867. Und in Kristiania mußte man gar noch bis 1883 warten.

III

Über den vielen norwegischen Musikstudenten, die ihre Ausbildung am Leipziger Konservatorium erhielten, übersieht man gar zu leicht, daß eine große Zahl junger Menschen aus Nordeuropa zum Musikstudium nach Berlin ging. Wie bereits erwähnt, wurde in Berlin eine Königliche Hochschule für Musik erst 1869 errichtet. Diesem Institut gebührt aber immerhin die Ehre, als erstes musikalisches Ausbildungsinstitut im deutschen Sprachraum den Titel *Hochschule* führen zu dürfen. Aber nicht erst seit 1869 konnte man sich in Berlin einer höheren musikalischen Ausbildung widmen. So war es kein geringerer als Goethe, der den Anstoß für die Einbeziehung der Musik in die 1696 gegründete Akademie der Künste gab. Im Jahre 1804 legte Carl Friedrich Zelter mit seinem Programm für die staatliche Musikpflege den Grundstein für eine *Ordentliche Singschule* nach der Art der italienischen Konservatorien an der Berliner Akademie der Künste. Auf Betreiben Goethes erhielt Zelter dann 1809 eine Professur für Musik an der Akademie der Künste. An der Singakademie, deren Leiter er seit 1800 war, richtete er schon 1807 eine Orchesterschule ein. Nachfolger von Zelter als Leiter der Musiksektion an der Akademie der Künste wurde nach dessen Tod 1832 August Wilhelm Bach, der der Akademie eine Meisterklasse für Komposition angliederte. Julius Stern gründete im Jahre 1850 zusammen mit Adolf

8. Die norwegischen Leipziger Konservatoristen im 19. Jahrhundert und ihre Bedeutung im norwegischen Musikleben. In: Edvard Grieg und die nordische Musik des 19. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Leipzig. Bericht des Symposiums an der Hochschule für Musik „Felix Mendelssohn Bartholdy“ 10.-11. Mai 1991, Oslo 1992, S. 130 ff.

Bernhard Marx und Theodor Kullak als Privatinstitut die *Berliner Musikschule*, das spätere *Sternsche Konservatorium*, das sehr schnell einen internationalen Ruf erlangen konnte. Schon 1855 machte Theodor Kullak sich selbständig und errichtete eine eigene *Neue Akademie der Tonkunst*, die bei seinem Tode 1882 einen Bestand von hundert Lehrern und an die 1100 Schülern hatte und wohl die größte Privatlehranstalt Deutschlands war. Vor allem für Pianisten (Kullak), aber auch für Komponisten (Kiel) war das Kullak'sche Institut eine begehrte Adresse. Beide Fächer studierte der Norweger Rikaard Nordraak bei Kullak und Kiel. Das - wie es Øyvind Norheim nennt - berühmte norwegische Klavier-Triumvirat Edmund Neupert (Solist in der Uraufführung und Widmungsträger von Griegs a-moll-Konzert), Erika Nissen und Agathe Backer Grøndahl wurde bei Kullak ausgebildet. Schließlich gab es unter den Instituten mit internationaler Bedeutung noch die *Klavier-Schule Tausig* (1866-1870) und das 1893 durch Fusion des *Scharwenka-Konservatoriums* (seit 1881) mit der Klavier-Schule Klindworth gebildete *Konservatorium Klindworth-Scharwenka*.⁹

IV

War bei den bisherigen Betrachtungen die Perspektive gewissermaßen von Nord nach Süd eingestellt, so soll jetzt die Blickrichtung umgekehrt werden. Zahlreiche deutsche Musiker kamen im 19. Jahrhundert nach Norwegen und übten maßgeblichen Einfluß auf das norwegische Musikleben aus. Das blieb nicht ohne Konflikte. So entstand um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Norwegen eine Tendenz, die Hand in Hand mit dem Drang Norwegens nach nationaler Selbständigkeit ging. Harald Herresthal stellt in seiner norwegischen Musikgeschichte diese Strömungen als einen „Kampf um musikalische Selbständigkeit“ dar.¹⁰ Dabei spielte die Musik in den Kirchen eine große Rolle. Diesen Aspekt beleuchtet Harald Herresthal ausführlich in seinem Buch „Med Spark i Gulvet og Quinter i Bassen“¹¹ Dieser Problemkreis sei hier nur der Vollständigkeit halber kurz erwähnt, ohne daß ich darauf aber auch nur ansatzweise näher eingehen könnte. Die Komplexität dieses Themas erforderte einen eigenen Beitrag.

V

Ich möchte nun auf Edvard Grieg und seine Jugendwerke zurückkommen. Daß Grieg Kenntnisse in Harmonielehre besaß, bevor er nach Leipzig ging, steht außer Frage. Dag Schjelderup-Ebbe zieht dieses Fazit nach seiner Analyse der vier Klavierstücke,

9. Dietrich Sasse: Artikel Berlin. In: MGG, Bd. 1 Kassel 1949-51, Sp. 1705 ff.

10. Norwegische Musik von den Anfängen bis zur Gegenwart. 2. Aufl. Oslo 1987, S. 20 ff.

11. Hier ist vor allem das Kapitel „Oppgjøret med den fremmede musikkinnflytelsen“ mit dem Abschnitt 14 „Tysk dominans i teater, hjem og kirke“ eine profunde Darstellung. Oslo 1993, S. 140 ff.

die Grieg noch in Bergen komponiert hat. Er schreibt, „the young composer had a definite acquaintance with the rules of Harmony before he went to Leipzig, and had acquired some technical foundation for composing. One may thus assume that he had studied harmony already in Bergen“¹². Auch ein gewisses Formgefühl wird ihm schon in dieser Zeit attestiert. Kjell Skyllstad spricht in seinem Aufsatz über „Theories of Musical Form as taught at the Leipzig Conservatory, in Relation of the Musical Training of Edvard Grieg“ davon, daß „one significant part of Edvard Grieg's musical equipment ... a keen sense of form“ gewesen sei.¹³ Es bleibt die Frage, wer ihm diese Kenntnisse vermittelt hat. Seine Mutter Gesine Grieg hatte in Hamburg bei Methfessel Unterricht in Gesang, Klavier und Musiktheorie gehabt. Aber Methfessel war in erster Linie Gesangslehrer. Gesine war in Bergen zunächst auch eine engagierte Sängerin, konzentrierte sich dann aber auf das Klavier und wurde zu einer sehr begehrten Klavierbegleiterin. Sie war die beste - und teuerste - Klavierlehrerin der Stadt. Aber daß sie ihren Sohn Edvard in Musiktheorie unterrichtet hätte, halte ich eher für unwahrscheinlich. Sie hat mit ihm am Klavier gearbeitet. Und er hat sicherlich viel Musik gehört, als sie und seine beiden älteren Geschwister übten. Darüber hinaus führte Gesine ein offenes Haus im Stile der musikalischen Salons im Europa des 19. Jahrhunderts. Auch bei diesen Gelegenheiten wird es für den jungen Edvard manche Anregung gegeben haben.

1825 kam der tschechische Kapellmeister Ferdinand Giovanni Schediwy als Orchesterleiter nach Bergen. Darüber hinaus betätigte er sich als Komponist und Geiger. Er war Kantor am Dom und Musiklehrer an der auch von Edvard besuchten Tankschule. Grieg charakterisiert ihn in seiner autobiographischen Skizze als einen „elskelig gammel czecher“¹⁴ Zwei Seiten weiter berichtet Grieg von einem jungen Leutnant, der gegenüber dem Schulgebäude wohnte und der ein leidenschaftlicher Musikliebhaber und tüchtiger Klavierspieler gewesen sein soll. Ihm zeigte Grieg alle seine Kompositionsversuche, für die sich der Leutnant so sehr interessierte, daß Grieg sie ihm abschreiben mußte.¹⁵ Inwieweit in dieser Bekanntschaft harmonische und formale Aspekte der Stücke Griegs zur Sprache kamen, ist nicht überliefert.

Bleiben die Musikstücke selbst als Lehrmeister übrig. Wie schon erwähnt, ist Edvard Grieg in einem sehr musikalischen Hause aufgewachsen. Welche Musik wurde dort während seiner Kindheit gespielt, die er auf diese Weise hörend verinnerlichen konnte? Welche Gelegenheiten boten sich im Bergen der Jahre ab ungefähr 1850, Musik in Konzerten erleben zu können, und welche Musik wurde in solchen Veranstaltungen gespielt? Eine Durchsicht der in Bergen erschienenen Zeitung *Bergens*

12. A. a. O., S. 22.

13. In: *Studia Musicologica Norvegica*, Bd. 1, hg. v. Olav Gurvin, Oslo 1968, S. 69 ff.

14. *Min første succes*. In: *Artikler og taler*. Hg. v. Øystein Gauksstad. Oslo 1957, S. 15.

15. Ebd., S. 17.

Adressecontoirs Efterretninger bis zum Jahre 1858¹⁶ ergibt ein umfassendes Bild der kulturellen Ereignisse in der Stadt. So war es durchaus üblich, in die szenischen Aufführungen von *Det norske Theater* Musikstücke zu integrieren. So fand beispielsweise am 2. Januar 1850 neben einer dreiaktigen Holberg-Komödie die Aufführung von Beethovens Egmont-Ouvertüre, Mozarts g-moll-Symphonie und Ole Bulls „Sæterbesøg“ statt. Einige Male gastierte der deutsche Pianist Rudolph Hasert in „Herrn Pelloths Salon“ oder im Theater. Der norwegische Pianist Thomas Tellefsen spielte am 18. Juli 1857 in Bergens Theater ein für heutige Maßstäbe im Hinblick sowohl auf seine Zusammenstellung als auch auf seine Länge undenkbares Konzertprogramm mit Werken von Weber, Meyerbeer, Chopin, Schumann, Rossini und Beethoven (Mondscheinsonate und Appassionata!). Alljährlich kam die *Schwarzbacher Kapelle* nach Bergen. Zwei ihrer Mitglieder ließen sich dann in Bergen nieder, wurden im Theaterorchester angestellt und gründeten einige Jahre später Musikverlage. Davon wird noch zu sprechen sein. Am 1. Januar 1857 kündigte *Bergens Adressecontoirs Efterretninger* für den nächsten Tag die erste Aufführung des romantischen Dramas *Olaf Liljekrans* von Henrik Ibsen mit der Musik von Schediwy an. Wahrscheinlich kannte der junge Grieg, der ja zu dieser Zeit Schüler Schediwys war, das Werk seines Lehrers. Die seltene und eigentümliche Vortragsbezeichnung einer Zwischenaktmusik in Schediwys Komposition „Adagio religioso“ hat Grieg für das siebzehnte Stück seiner *23 Smaastykker* verwendet.

Neben dem vielfältigen Konzertleben im Bergen der 1850er Jahre gab es eine weitere Einrichtung, der für das Bekanntmachen neuer Musikstücke einige Bedeutung zukommt. Das *Musicalsk Løverdags-Magazin* war ein periodisch an jedem zweiten Samstag in Norwegen erscheinendes Heft mit verschiedenen kleineren Musikstücken für Klavier oder Gesang. Jede Reihe bestand aus zehn solcher Hefte mit einem jeweiligen Druckumfang von vier hochformatigen Notenseiten. In *Bergens Adressecontoirs Efterretninger* wurde am 23. Februar und 2. März 1850 zur Subskription der vierten Reihe aufgerufen. Die Annonce kündigte als Inhalt der Reihe an: *Norske Folkeviser, Nyheder fra Theatret, meddeelte af Hr. Musikdirecteur F. A. Reissiger; utvalgte Dandse og andre smaa nette Musiknummere af yndede Componister*. Friedrich August Reissiger war einer der einflußreichen deutschen Musiker, die das Kulturleben in Norwegen stark beeinflussten. Ausgebildet bei dem Berliner Musiktheoretiker Siegfried Dehn, kam er 1840 als Leiter des Christiania Theaterorchesters nach Norwegen. Auch als Organist und Komponist war er tätig. Harald Herresthal weist darauf hin, daß Reissiger der einzige Komponist war, der zwischen 1840 und 1850 in größeren Formen komponieren konnte.¹⁷ So ist es nicht weiter verwunderlich, daß Reissiger das Mu-

16. Diese Zeitung erschien 1850 wöchentlich zweimal mittwochs und samstags und ab Juli 1852 dreimal dienstags, donnerstags und samstags. 86. Årg. 1850 bis 94. Årg. 1958. Die Zeitung wird in der Universitätsbibliothek Oslo in Mikroverfilmung aufbewahrt.

sikmagazin auch für die Verbreitung seiner eigenen Stücke benutzte. Aber auch Mendelssohn wurde häufig abgedruckt mit den kleineren Stücken aus den acht Heften seiner Lieder ohne Worte und seinen *Kinderstücken op. 72*. Am 2. April 1853 annoncierte *Bergens Adressecontoirs Efterretninger*, daß das *Musikalsk Nyhetsblad* das zum Jahreswechsel eingestellte *Musikalks Løverdags-Magazin* ablösen solle und rief für das neue Periodikum zur Subskription auf. Der Inhalt eines Heftes, das nunmehr acht Seiten umfassen sollte, wurde angegeben mit „et Udvalg af de smukkeste og meest yndede Sager for Pianoforte, Sang samt Nyheter fra Theatrene“. Auffällig ist, daß der Name Reissiger nicht mehr auftauchte, Mendelssohn weiterhin gut vertreten war und Schumanns leichte Klavierstücke wie die aus dem *Album für die Jugend* in die Reihe Aufnahme fanden. Riessiger war 1850 Organist in Halden geworden und schrieb dort keine Klaviermusik mehr.¹⁸

Eine weitere wichtige Quelle, den Kontakt zur zeitgenössischen Musik in Europa zu befördern, war ein sehr gut ausgebautenes Leihbibliotheks-Wesen in Bergen. Am 23. April 1857 annoncierte in *Bergens Adressecontoirs Efterretninger* in einer zweiseitigen Anzeige *Giertsens musikalske Leiebibliothek* und pries ihre vierte Beilage zum Katalog an, der nunmehr 500 Nummern umfasse „og indeholder Fortegnelse over de nyeste og mest yndede Musikalier, saavel lettere som sværere Sager for Piano til 2 og 4 Hænder“. Am 30. April 1857 kündigte Carl Rabe, einer der Musiker aus der deutschen *Schwarzenbacher Kapelle*, an, daß er mit dem Dampfschiff Nordstern „Nye Musikalier for Pianoforte og Violin og Pianoforte alene“ erhalten und billig zu verkaufen habe. Ein gutes Jahr später annoncierte Carl Rabe am 13. Mai 1858, daß er ein *Musikalsk Leie-Institut* in seinem Hause eröffnet habe, „Bestaaende af omtrent 3000 Bind, indeholdende de bedste og nyeste Værker for Piano, Violin, Violoncello, Floite og Sang“. Eine Durchsicht des Katalogs¹⁹ zeigt, daß die Annonce keine bloße Werbung war, sondern das *Musikalsk Leie-Institut* wirklich einen ansehnlichen Bestand der zeitgenössischen Musik in Europa aufwies.

Diese etwas ausführliche Darstellung halte ich für unverzichtbar, um deutlich zu machen, daß Edvard Grieg nicht irgendwo in der Provinz groß geworden ist, sondern daß er - so er das Interesse dafür hatte - durchaus am musikalischen Puls der Zeit sein konnte.

17. Norwegische Musik, a. a. O., S. 20 f.

18. Ich danke Harald Herresthal für den freundlichen Hinweis.

19. Catalog over det Musikalske Leie-Institut af Carl Rabe. Bergen 1858. - Griegsamlingen ved Bergen Offentlige Bibliotek hat mir freundlicherweise eine Kopie des Katalogs zugesandt.

VI

Ich möchte den Kreis schließen, indem ich jetzt noch einmal auf die Jugendwerke Griegs im Einzelnen zu sprechen komme. Die *23 Smaastykker* sind das erste Dokument über Griegs musikalisches Denken in seinen Jugendjahren. Dag Schjelderup-Ebbe hat bereits 1961 in seinem Aufsatz „Neue Ansichten über die früheste Periode Edvard Griegs“²⁰ auf die Bedeutung dieser Stücke aufmerksam gemacht. Darüber hinaus besonders verdienstvoll ist seine erstmalige Kritik an der von der Forschung bis dahin unkommentiert weitergetragenen Aussage Griegs, er habe am Leipziger Konservatorium nichts gelernt. Sehr behutsam und feinfühlig interpretiert Schjelderup-Ebbe die zahlreichen Briefstellen Griegs und vor allem dessen autobiographische Skizze *Min første Succes*²¹, die er für „ein oberflächliches Produkt“ und ein „Kuriosum“ hält und von der er glaubt, sie sei „so subjektiv gefärbt und steht in einem solchen Widerspruch zu den faktischen Verhältnissen, daß sie als Basis für eine wissenschaftliche Einschätzung der Periode unanwendbar ist“²². Joachim Reisaus hat hinsichtlich der auch dort von Grieg an seinem Ausbildungsinstitut geäußerten Kritik eine sehr gute psychologische Analyse der Persönlichkeitsstruktur Griegs vorgetragen. Seiner Meinung nach seien die Unstimmigkeiten im Verhältnis zum Leipziger Konservatorium durch den Prozeß einer gestörten Erlebnis- und Konfliktverarbeitung verursacht worden. Aufgrund der traumatischen Erlebnisse in der Schule sei der Heranwachsende in eine Außenseiterposition gedrängt worden und in ihm das Bild vom Lehrer als Feind entstanden. Mit der Aufnahme des Studiums wurde „das Bild vom Lehrer als Feind ... im Sinne einer Fehldeutung der Umweltvorgänge auf die Konservatoriumslehrer übertragen und wirkt im Kontakt mit diesen als Störgröße, so daß es im sozial-personalen Bereich ständig zu Konflikten kommen mußte“²³. Trotz aller Kritik Griegs am Leipziger Konservatorium war seine Haltung zumindest seinem Musiktheorie-Lehrer Moritz Hauptmann gegenüber doch von Anerkennung und Verehrung geprägt. In derselben autobiographischen Skizze, in der er seine Kritik am Konservatorium so massiv äußerte, schrieb er über den Unterricht bei Hauptmann: „Endlich bekam ich Stunden bei Moritz Hauptmann, und ich werde diesem lebenswürdigen alten Manne ewig dankbar sein für alle seine intelligenten und eingehenden Winke und Erklärungen. Trotz seiner Gelehrtheit erschien er mir alles eher als ein Scholastiker.“²⁴

20. In: Dansk Aarbog for Musikforskning 1961, København 1961, S. 61-68.

21. S. Anm. 14.

22. Neue Ansichten. A. a. O., S.62.

23. Grieg und das Leipziger Konservatorium. Darstellung zur Persönlichkeit des norwegischen Komponisten Edvard Grieg unter besonderer Berücksichtigung seiner Leipziger Studienjahre. S. Anm. 8. A. a. O., S. 27 f.

24. S. Anm. 14. A. a. O., S. 23. Hier zitiert nach der deutschen Ausgabe: Edvard Grieg: Mein erster Erfolg. In: Verzeichnis seiner Werke. Leipzig 1910, S.17.

Seinem Essay läßt Schjelderup-Ebbe 1964 sein umfassendes Buch über ‚Edvard Griegs Lehrjahre‘ folgen.²⁵ Hier werden erstmals die *23 Smaastykker* ausführlich erörtert. Im Vordergrund der Betrachtungen stehen harmonische Aspekte.

Auch meine Untersuchungen beschäftigen sich mit dem harmonischen Vokabular des jungen Grieg. Es geht darum aufzuzeigen, was Grieg an harmonischen Topoi und Modellen in seinen frühen Klavierstücken kennt und verwendet, wie er diese ideomatischen Wendungen umformt und seinem stark vom harmonischen Experiment geprägten Stil anpaßt und welche Entwicklung sein musikalisches Denken bis hin zu seinen ersten veröffentlichten Werken, den *Vier Stücken für das Pianoforte* op. 1 nimmt. Dabei sollen die harmonischen Phänomene nicht als vereinzelte Elemente innerhalb Griegs Tonsprache, sondern stets ihre Wechselwirkung mit Architektur und Form der Stücke begriffen werden. Harmonische Modelle an ihrer spezifischen formalen Position sind im kompositionsgeschichtlichen Zusammenhang zu lesen.

Bei den *23 Smaastykker* handelt es sich um eine Sammlung von kleinen Klavierstücken, die Grieg 1859 vermutlich als Geschenk an seine Eltern zusammengestellt hat. In dieser Sammlung hat Grieg all das zusammengefaßt, was er bis dahin komponiert hatte; es ist jedoch auch möglich, daß er nur die von ihm als gelungen betrachteten Stücke in die Sammlung einfügte und die übrigen vernichtete. Jedenfalls sind bis auf ein weiteres Stück, die auch schon anfangs erwähnte *Larvikspolka*, keine weiteren Stücke aus dieser Zeit überliefert.²⁶

Die Tatsache, daß hier von einer Sammlung die Rede ist, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß die *23 Smaastykker* aus vier Gruppen unterschiedlichen Umfangs bestehen.²⁷ Die erste Gruppe bilden drei Stücke, die Grieg wie anfangs schon erwähnt bereits 1858 in Bergen geschrieben hatte. Von diesen drei Stücken existiert eine Abschrift, die Griegs Schwester Benedicte gefertigt hat und die das Datum Januar 1859 trägt. Zu diesem Zeitpunkt war Grieg aber bereits drei Monate in Leipzig. Hinzu kommt, daß die Abschrift hinsichtlich der musikalischen Orthographie unbeholfen und dilettantisch wirkt. Da Grieg die Schwachstellen in der Notation bei der Aufnahme der Stücke unter die *23 Smaastykker* korrigiert hat, kann man annehmen, daß er sein Manuskript nach Leipzig mitgenommen hatte und die Stücke bereits vor seiner Abreise 1858 in Bergen geschrieben wurden. Auf der Rückseite des ersten Stückes in der Abschrift Benediktes steht mit Bleistift sehr unleserlich geschrieben das eine Stück, die *Larvikspolka*, das Grieg nicht in die Sammlung der *23 Smaastykker*

25. S. Anm. 4.

26. In seiner autobiographischen Skizze „Min første Success“ erwähnt Grieg noch ein Klavierstück „Variationer over en tysk Melodi“, das er mit zwölf/dreizehn Jahren geschrieben hat.. S. Anm. 14. A. a. O., S. 16.

27. Die Einteilung in vier Gruppen resultiert daraus, daß die beiden Stücke Nr. 17 und Nr. 20 der *Smaastykker* als eigene Einheit betrachtet werden.

aufnahm. Dieses Stück muß jedenfalls auch vor seiner Abreise nach Leipzig 1858 entstanden sein.

Die drei Stücke „Sehnsucht“, „Allegro con moto“ und „Allegro assai“ bilden die erste Gruppe der *23 Smaastykker* und sind als Nummern 2, 6 und 5 in diese Sammlung eingegangen. Nur in der Benedikte-Handschrift trägt das e-moll-Stück den deutschen Titel „Sehnsucht“. In den *23 Smaastykker* geht diese Charakterisierung nur aus der Vortragsbezeichnung „Allegro desiderio“ hervor. Die Verwendung dieser seltenen Vortragsbezeichnung, die eher an den empfindsamen Stil Carl Philipp Emanuel Bachs erinnert, ist erstaunlich. Die beiden anderen Stücke haben keinen eigenen Titel. Gemeinsam ist allen dreien der Allegro-Charakter.

Schjelderup-Ebbe geht in seinen Untersuchungen²⁸ auf das Stück „Sehnsucht“, das er für das interessanteste hält, genauer ein.²⁹ Ein besonders aufschlußreiches Dokument, wenn man die Frage nach dem Vokabular Griegs harmonischer Sprache stellt, bevor er in Leipzig ausgebildet wurde, und wenn man seine Neigung zum harmonischen Experimentieren mit bedenkt, stellt das c-moll Stück „Allegro con moto“ dar. Es ist mit 77 Takten das längste der *23 Smaastykker* und schlägt den dramatischen c-moll-Ton des frühen Beethoven an. (Notenbeispiel 1) Die Architektur und der tonale Ablauf des Stückes sind eigentlich in Takt 40 schon vollständig und abgeschlossen. Bis hierher folgte die Organisation des Werkes der dreiteiligen Liedform mit einem 8taktigen A-Teil, einem 16taktigen B-Teil als kontrastierendem Mittelteil und einem A'-Teil. Dieser besteht zunächst aus acht Takten Rückführung und dann einer abschließenden, die Grundtonart wieder festigenden Partie, deren Anfangstakt mit dem Schlußtakt der Rückführung in Takt 32 verschränkt ist. Die restlichen 37 Takte machen die Coda des Stückes aus und haben improvisierenden Charakter. Im Verhältnis zum B-Teil ist die Harmonik perspektivisch nur noch auf die Grundtonart ausgerichtet. Die Gesamtform wirkt durch diesen langen Coda-Abschnitt unproportional. In seiner improvisierenden Einfachheit wirkt der Schlußteil gegenüber dem B-Teil mit den dortigen harmonischen Experimenten redundant. Die Form hat keine Balance.

Der A-Teil ist in klassischer Symmetrie als 8taktige Periode gebaut. Eigentümlich ist allerdings die harmonische Tendenz der förmlichen Ausweitung in die Tonart B-Dur, die eher im Tonartenplan eines barocken Chorals zu finden ist. Die Theoretiker des 18. Jahrhunderts sprachen von der „harten Tonart der natürlichen siebten Stufe“. Die kompositorische Idee für den Kontrastteil dürfte neben der Tonart auch von Beethovens c-moll-Variationen inspiriert sein. Diese Partie droht wegen ihrer harmonischen Zusammenhanglosigkeit auseinanderzufallen; sie wird durch das modell-

28. Neue Ansichten. A. a. O., S. 64. Edvard Grieg. A. a. O., S. 21 f.

29. Neue Ansichten. Ebd.

mäßige Komponieren über einem chromatisch absteigenden Baß dennoch zu einer Sinneinheit zusammengezwungen. Zunächst scheint die Harmonik den Weg nach d-moll einschlagen zu wollen. Dieses Ziel wird aber in Takt 15 elliptisch überblendet durch einen verminderten Septakkord mit Quartvorhalt auf dem erwarteten Fundament D. Im folgenden Takt löst sich einerseits der Vorhalt auf, andererseits schreitet der Baß chromatisch abwärts, so daß man eine neue Zwischendominante mit dem Fundament H zu hören glaubt. Diese wird nun aber enharmonisch umgedeutet als alterierte Doppeldominante in Es-Dur verstanden, das nun wiederum als Subdominante in eine B-Dur-Kadenz mündet. Damit schließt sich der harmonische Kreis von B-Dur nach B-Dur über eine Reihe elliptisch verschwiegener Tonarten. Interessant ist dabei auch die Orthographie. Der Höhepunkt des harmonischen Prozesses ist unzweifelhaft die enharmonische Nahtstelle. Grieg schreibt den maßgeblichen Akkord in Takt 16 in einer geradezu naiven Manier. Kein Musiker, der die Weihen der höheren Harmonielehre empfangen hat, hätte im Alt den Ton als ‚dis‘ notiert, zumal er vorher und nachher ‚es‘ heißt.

Spätestens seit den freien Fantasien Carl Philipp Emanuel Bachs ist der harmonische Topos vom Dominantseptakkord und seiner Enharmonik als besonderes Modulationsmittel bekannt und findet gewissermaßen als „Taschenspielertrick“ bei allen Komponisten Verwendung. Grieg hat diesen hörend oder spielend irgendwo aufgeschnappt. Er hat ihn buchstäblich ‚begriffen‘, intellektuell verstanden hat er ihn mit Sicherheit nicht, was Griegs kuriose Notierung des Klanges beweist.

Diese punktuelle Betrachtung eines harmonischen Phänomens in einem der drei Stücke, die Grieg vor seiner Abreise geschrieben hat, zeigt - um es positiv auszudrücken - Griegs unverbildete Haltung zum Komponieren. Sein häufig dargestelltes Vorsich-hin-Träumen am Klavier zeigt sich auch in seiner formalen Gestaltung, der noch jedes bewußte Gefühl für Proportion und Ballance fehlt; er reiht die musikalischen Gedanken einfach aneinander, wobei ihm gewisse formale Grundprinzipien wie die Dreiteiligkeit unterbewußt durchaus präsent sind.

Die zweite Gruppe innerhalb der *23 Smaastykker* besteht aus nur zwei Stücken, den Nummern 17 und 20. Bei beiden hat Grieg unter der Stücknummer die Jahreszahl 1858 vermerkt. Beide Stücke hat er in seinen ersten Leipziger Monaten geschrieben. In dem C-Dur-Werk Nr. 20 möchte ich nur auf ein Detail aufmerksam machen. (Notenbeispiel 2) Die Kontrasttonart im B-Teil ist a-moll. Der Formabschnitt besteht aus zwei Viertaktern, die beide mit der phrygischen Kadenz enden, beim zweiten Mal in Takt 16 gesteigert mit der alterierten Doppeldominante. Was sich in dieser Relation eines Aufeinander-Reagierens gleichartiger Schlußwendungen im kleinen zeigt, dokumentiert die formale Anlage des ganzen Stückes. Ganz anders als das c-moll-Stück hat es einen völlig ausgewogenen formalen Aufbau in drei Achttaktern. Von seiner klavieristischen Anlage her erinnert dieses sehr gelungene Stück an Chopin.

Das andere schon in Leipzig geschriebene Stück Nr. 17 in a-moll zeigt in einem geradezu chromatischen Exzeß Griegs Unbefangenheit im Umgang mit Harmoniemodellen. (Notenbeispiel 3) Der erste Formabschnitt scheint zunächst in die Paralleltonart C-Dur modulieren zu wollen, biegt dann aber doch in die Dur-Tonart der Oberquinte E-Dur ab. Der 6taktige Kontrastteil besteht aus einem 2taktigen Abschnitt über einem chromatisch absteigenden Baß und einem 4taktigen Orgelpunkt auf der Dominante der Grundtonart. Der chromatische Zweitakter basiert auf dem harmonischen Topos der sogenannten „Teufelsmühle“, einem Modell, das meines Wissens in J. S. Bachs Matthäus-Passion erstmalig auftritt und das von seinem Sohn Carl Philipp Emanuel in seinem Rondo a-moll in der zweiten Sammlung für Kenner und Liebhaber über eine ganze chromatische Oktave verwendet wird. Grieg verwendet dieses Modell hier in fast ähnlichen Dimensionen: der Baß schreitet von ‚D‘ bis ‚E‘ chromatisch abwärts. Dabei werden - an den Durchgangquartsextakkorden ablesbar - die drei Tonarten f-moll, d-moll und h-moll im Sinne des Kleinterzzirkels durchlaufen. (Notenbeispiel 4) Interessant ist bei Griegs Verwendung der Akkordfolge zum einen - und daran erkennt man wieder seine noch „gebildete Unbildung“ - die Schreibweise in der zweiten Takhälfte von Takt 5. Grieg schreibt hier die enharmonische Umdeutung, was kein Komponist so notiert hätte, absolut korrekt aus. Im folgenden Takt verliert sich aber gleich wieder die orthographische Konsequenz: so ist die Tenorstimme melodisch motiviert als ‚cis‘ notiert, wo eigentlich noch ‚des‘ stehen müßte, die Sopranstimme aber bleibt auf ‚as‘, obwohl sie ab Baßton ‚B‘ ‚gis‘ heißen müßte. Zum anderen - und das ist geradezu eine geniale Variante dieses an sich ja starren Modells - steigert Grieg durch die Beschleunigung des harmonischen Rhythmus das musikalische Geschehen zu einer dramatischen Verdichtung, so daß das Erreichen der Dominante geradezu als Erlösung wirkt.

Betrachtet man das gesamte Klavierwerk Griegs, so fällt auf, das es dieser harmonische Topos der „Teufelsmühle“ ist, den er immer wieder verwendet. Er charakterisiert damit kontrastierende Abschnitte und im fast schon impressionistischen Sinne Passagen harmonischen „Nebels“.

Die Stücke der dritten und vierten Gruppe der *23 Smaastykker* sind alle 1859 entstanden. Zur dritten Gruppe zählen die neun Werke, die Grieg als op. 17 zu einem Geschenkband zusammengefaßt hat. Die vierte Gruppe schließlich wird aus den restlichen neun Stücken gebildet. Ein interessantes Detail ist Griegs Anmerkung zum ersten Stück der Sammlung, das zur vierten Gruppe gehört. (notenbeispiel 5) Dieses „Allegro agitato“ in g-moll hat Grieg im Leipziger Konservatorium bei einer Probe gespielt. Im Anschluß an das Stück hat Grieg notiert: „Spillet paa Prøven ved Conservatoriet i Leipzig den 18de April 1859“. Das zeigt, daß sich Grieg schon sehr bald mit eigenen Kompositionen seinen Kommilitonen vorzustellen wagte, er also durchaus von sich überzeugt war. Möglicherweise ist es das erste Stück, mit dem Grieg in die

Leipziger Öffentlichkeit getreten ist. Der Anlaß war aber wohl nicht einer der für jeden Freitag anberaumten Vortragsabende, die neben dem Unterricht zum Ausbildungsprogramm gehörten und von 18 bis 20 Uhr im Saale des Konservatoriums stattfanden, denn der 18. April 1859 war ein Montag. Bei diesem von Grieg gespielten Stück handelt es sich um eine Komposition, die thematisch auffällige Ähnlichkeiten mit dem Seitenthema der Freischütz-Ouvertüre von Carl Maria von Weber aufweist. In beiden Werken beginnt das Thema mit einer vom ausgeschriebenen Doppelschlag charakterisierten Melodik auf der Quinte der Tonika, bei Weber in Es-Dur, bei Grieg in g-moll. Das ganz regelmäßig als dreiteiliges Lied gebaute Werk moduliert im ersten Formabschnitt ganz konventionell in die Paralleltonart B-Dur. Im B-Teil erreicht der Tonartenplan mit f-moll seinen zyklisch tiefsten Punkt. Die Rückführung bewerkstelligt Grieg über das Parallelismus-Modell; eine elftaktige Coda beschließt das Stück.

In einem der oben erwähnten freitäglichen Vortragsabende hörte Edwards Mutter Gesine Grieg im Frühjahr mehrere Klavierstücke von ihrem Sohn, gespielt von einer jungen Pianistin. Gesine war nach Leipzig gekommen, um ihren erkrankten Sohn zu besuchen. Bei diesen Stücken dürfte es sich um die drei Klavierstücke in g-moll, E-Dur und a-moll gehandelt haben, die Grieg in seinem Manuskript mit „April 1860“ datiert hat (WV 107).³⁰ In seinen „Neuen Ansichten über die früheste Periode Edvard Griegs“ bescheinigt Dag Schjelderup-Ebbe den Werken „eine ganz bedeutliche Reifung: ... dies sind drei Stücke, die mit Geschmack und Sorgfalt ausgearbeitet sind und die nicht mehr durch eine ausgeprägte Naivität geschwächt sind“.³¹ Auf eine Besonderheit des zweiten der drei Stücke möchte ich kurz hinweisen. (Notenbeispiel 6) Es handelt sich um einen harmonischen Topos, bei dem Beethoven Pate gestanden haben könnte. Wie bei den Nummern 7 und 22 aus den *23 Smaastykker* beginnt auch das E-Dur-Stück mit einer harmonischen Tendenz zur Subdominante.³² In diesem Stück aber wird diese Tendenz so konsequent durchgehalten, daß sich ein Tonikagefühl für die Grundtonart E-Dur eigentlich das ganze Stück über nicht so recht einstellen will und alle E-Dur-Kadenzten halbschlüssig wirken.

30. Olav Gurvin hat die drei Stücke erstmals veröffentlicht. Einem Kommentar zur Entstehung dieser Werke läßt er die Noten im Faksimile-Druck folgen: *Three Compositions from Edvard Grieg's Youth*. In: *Norsk musikkgranskning, Årbok 1951-1953*, Oslo 1953, S. 90-104. - Finn Benestad hat mir freundlicherweise eine Kopie der Korrekturfahnen für den Abdruck der drei Stücke im 20. Band der GGA überlassen.

31. S. Anm. 19. A. a. O., S. 65.

32. Beethovens Klaviersonate op. 28 in D-Dur exponiert als ersten Klang die Zwischendominante zur Subdominante. In op. 101 tritt eine ähnliche Irritation auf: man hört den ersten Akkord unwillkürlich als Tonika, und deshalb wendet sich die Harmonik dann zu einer fiktiven Subdominante.

VII

Abschließend möchte ich, wie angekündigt, ein paar Bemerkungen zum ersten Stück aus Griegs op. 1 machen. Mit diesem Stück hat Grieg seine Premiere auf der Bühne der romantischen Klaviermusik blendend absolviert. Fasziniert die Komposition auf der Oberfläche der musikalischen Wahrnehmung schon durch ihre Eleganz, so verstärkt sich dieser Eindruck noch um einiges, wenn man die souveräne chromatisch kontrapunktierende Satztechnik, die das ganze Stück netzwerkartig durchzieht, über die 54 Takte verfolgt. Was für ein großer kompositionstechnischer Abstand tut sich auf zwischen den frühen Stücken aus den *23 Smaastykker* und diesem Werk. (Notenbeispiel 7)

Das 11taktige Thema des Stückes läßt sich als barocker Fortspinnungstypus beschreiben: auf einen viertaktigen Vordersatz folgen eine Fortspinnung im Sinne einer Quintschrittsequenz und ein Epilog. Der Vordersatz beginnt auch harmonisch in barocker Manier in D-Dur mit der Stufenverbindung I - VI und wendet sich, in romantische Harmonik übergehend, elliptisch nach fis-moll und A-Dur. Der Quintschrittsequenz liegt zunächst h-moll zugrunde, das dann als Subdominante in eine Kadenz nach A-Dur einbezogen wird. Dieser A-Dur-Klang zu Beginn von Takt 9 ist die erste Konsonanz seit 6 Takten, wird aber gleich wieder dominantisiert, um in den Epilog überzuleiten. Verschränkt mit dem Schlußtakt des Themas beginnt eine in der rhythmischen Gestaltung der linken Hand variierte Wiederholung des Themas. Die Mechanik der Quintschrittsequenz stockt auf dem Orgelpunkt über ‚H‘, auf dem in den Takten 19 und 20 das oben schon erwähnte Harmoniemodell der Teufelmühle erklingt. Die im Modell paraphrasierte Tonart ist gis-moll. Der weitere Verlauf des Mittelteils wird von der Tonart fis-moll bestimmt. Die Rückführung zur Reprise führt über A-Dur und den Epilog des Themas. Nach einer eintaktigen Generalpause setzt mit dem Neapolitaner eine sechstaktige Coda ein.

Mit seinem op. 1 hat sich Grieg den Weg geebnet für sein umfangreiches Klavier-OEuvre, das dann von den *Poetiske tonebilder* op. 3 über die 10 Hefte *Lyriske stykker* bis hin zu seinem letzten Klavierzyklus *Stemninger* Op. 73 seinen Bogen spannt.

Notenbeispiel 1

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves: a treble staff (top) and a bass staff (bottom). The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo and mood are indicated by the instruction *Allergic non molto* written above the treble staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. In the bass staff, there are markings for *[p]*, *[f]*, and *[mf]*. The piece concludes with a double bar line and the instruction *[p] C* in the bass staff. The number 10 is written at the beginning of the bass staff.

Notenbeispiel 2

A handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. The score is written in black ink on white paper. In the upper right corner, there is a circular stamp that reads "BRÜSSER MUSIKVERLAG" and "BRÜSSER MUSIKVERLAG". The score is oriented vertically on the page.

Notenbeispiel 3

Siehe Jugendalbum.
Op. 10, No. 6
1858

Notenbeispiel 4**Smaastykker Nr. 17, T. 5/6**

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that suggests a specific performance technique, possibly related to the 'Smaastykker' (finger exercises) mentioned in the title. The bass staff features a sequence of notes: a half note G2 (marked with an 'x'), a half note F#2, a half note E2, a half note D2, a half note C#2, a half note B1, a half note A1, and a half note G1. Above the bass staff, there are dynamic markings: 'f' (forte) under the first measure, 'd' (diminuendo) under the second measure, and 'h' (ritardando) under the third measure. A bracket spans the first three measures of the bass staff, with an upward-pointing arrow below it. The treble staff contains chords and melodic lines corresponding to the bass line.

Notenbeispiel 5

1859. *Weg zur Ägypten.*

Somarskykker.

Edvard Grieg

111

BIBLIOTHEK DER UNIVERSITÄT ZÜRICH
GRIEGSAMLINGEN

Notenbeispiel 6

II

Allegretto

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system is marked 'Allegretto' and begins with a piano (*p*) dynamic. It features two staves with complex rhythmic patterns and melodic lines. The second system continues the piece, marked with a piano crescendo (*p cresc.*), a forte (*f*) dynamic, and includes sixteenth-note passages indicated by the number '6'. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings throughout.

Musical score system 18-21. Treble and bass clefs. Key signature: one sharp (F#). Measure 18 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 19 has a *ritardando* marking. Measure 20 has a *ritardando* marking. Measure 21 has a *poco a* marking. The system includes the lyrics "En - ris" and "Cin".

Musical score system 24-27. Treble and bass clefs. Key signature: one sharp (F#). Measure 24 starts with a *poco* marking. Measure 25 has a *cre* marking. Measure 26 has a *scen* marking. Measure 27 has a *do* marking. The system includes the lyrics "do - al -".

Musical score system 28-31. Treble and bass clefs. Key signature: one sharp (F#). Measure 28 starts with a *ff* marking. Measure 29 has a *3* marking. Measure 30 has a *3* marking. Measure 31 has a *3* marking.

Musical score system 32-35. Treble and bass clefs. Key signature: one sharp (F#). Measure 32 starts with a *dimi* marking. Measure 33 has a *nuen* marking. Measure 34 has a *do* marking. Measure 35 has a *do* marking.

Musical score system 36-39. Treble and bass clefs. Key signature: one sharp (F#). Measure 36 starts with a *p* marking. Measure 37 has a *pp* marking. Measure 38 has a *pp* marking. Measure 39 has a *pp* marking.

Musical score system 40-43. Treble and bass clefs. Key signature: one sharp (F#). Measure 40 starts with a *mf* marking. Measure 41 has a *mf* marking. Measure 42 has a *mf* marking. Measure 43 has a *mf* marking.

36

mf p mf

40

a tempo

dim. e un poco ritard. p

① ② ③

43

fz cresc.

④

46

più lento ritenuto

dimin.

string.

F#2 H G A D 1 4-3

51

a tempo.

p morendo pp

54

m.o.

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

Summary

Edward Grieg, no more than 15 years of age, in October 1858 commenced his studies at the Leipzig conservatoire. Just four short piano pieces he had composed up to then.

The musical language and formal structure of these pieces was formed along the outlines of the sort of music he had encountered at his home – his parents' social life being that of a 19th century European "salon" –, in the rich concert life of Bergen as well as through the facilities of a well developed system of lending libraries. One year later, in 1859, Grieg's collection of original compositions had already grown to 23 piano pieces. This group, known as *23 smaastykker* (EG 104) has recently been published in facsimile in volume 20 of the complete edition of Grieg's works. There also

the *Tre klaverstykker* (EG 105), composed at Leipzig in April 1860, have first been published. In 1861 Grieg composed *Drei Phantasiestücke*, compositions which he played in April 1862 as part of his final examinations at the Leipzig conservatoire and which were published – supplemented by a Mazurka and entitled *Vier Stücke für das Piano-forte* - by Musikverlag Peters at Leipzig in 1863/64 as his op. 1.