

Neue Ansichten über die früheste Periode Edvard Griegs

Von DAG SCHJELDERUP-EBBE

Eine Tatsache, die sowohl bedauerlich als auch inspirierend für die norwegische Musikforschung zu sein scheint, ist die, dass ein so zentrales Gebiet der norwegischen Musik wie Edvard Grieg bei weitem nicht methodisch erforscht ist. Es gibt einige Spezialuntersuchungen, zum Teil wissenschaftlicher Natur, über einzelne Seiten seiner Melodik und Harmonik¹⁾, aber die Forschung, die sein Leben und seine Produktion im Ganzen und im Vergleich mit einander behandelt, hat noch keine wissenschaftliche Basis bekommen und dürfte zugleich in manchen Beziehungen als veraltet angesehen werden. Meines Erachtens gilt dies auch von der Hauptbiographie von David Monrad Johansen, von der eine Neuauflage vor drei Jahren erschienen ist, ohne aber wesentliche Änderungen der Erstausgaben (1934 und 1943) zu bringen.

Als aktuelle, grundlegende Aufgaben der Griegforschung sehe ich Untersuchungen, erstens, über die Beziehungen des Komponisten zur Volksmusik, zweitens über seine Abhängigkeit von anderen norwegischen Komponisten, nicht nur Rikard Nordraak, sondern auch Ole Bull und besonders Ludvig Mathias Lindeman und Halfdan Kjerulf. Es fehlt auch eine gründliche, objektive und wissenschaftlich fundierte Untersuchung von Griegs Leben und Werken, die wieder auf den schon erwähnten vorliegenden oder noch nicht gebrachten Spezialuntersuchungen fassen müssen. Dann erst würde man eine genauere Grundlage für die Würdigung des Schaffens von Grieg erhalten, und ihn die musikalische Entwicklung seiner Zeit einordnen können.

Als ein Teil einer grösseren Arbeit, die sich in Vorbereitung befindet, einer fortlaufenden Untersuchung der Harmonik dieses Komponisten mit dem Titel »Die Evolution des harmonischen Stils von Edvard Grieg«, habe ich, da es sich von einer chronologischen Untersuchung handelt, natürlicherweise meinen Ausgangspunkt in der frühesten Periode des Komponisten nehmen müssen mit den Kompositionen und Übungen, die noch vorhanden sind aus seiner Kindheit in Bergen und dem Aufenthalt am Leipziger Konservatorium, d.h. der Zeit 1858–62.

Das Material umfasst Handschriften und die gedruckten Op. 1–2. Die ungedruckten Handschriften werden jetzt zum erstenmal untersucht.

Im folgenden werde ich auf einige der Resultate eingehen, zu denen ich gekommen bin, und zwar die, welche von den mehr traditionsgebundenen Ansichten, die besonders in Monrad Johansens Biographie vertreten sind, abweichen.

¹⁾ Auf diesem Gebiete sei hier zu den in neuerer Zeit erschienenen grösseren Spezialwerken hingewiesen: Fischer, Kurt von. *Griegs Harmonik und die nordländische Folklore*. Diss. Bern und Leipzig, 1938. Schjelderup-Ebbe, Dag. *A Study of Grieg's Harmony. With Special Reference to his Contributions to Musical Impressionism*. Oslo, 1953.

Weil Griegs späteres Schaffen, das nach seiner Bekanntschaft mit Rikard Nordraak in Kopenhagen im Jahre 1863 beginnt, immer das alles überwiegende Interesse gefunden hat, ist die früheste Periode in bedenklichem Grade vernachlässigt worden. Da man, bewusst oder unbewusst, gewünscht hat, das »norwegisch«-geprägte, das so oftmals als das originale in seiner Musik bezeichnet wird, hervorzuheben, scheint es, als wäre es vorteilhaft, die Bedeutung der Leipziger Studien so sehr wie möglich zu reduzieren und fast in ein unvorteilhaftes Licht zu stellen. Zum Beispiel spricht Monrad Johansen mehrmals von der »Dürre und Geistlosigkeit« des Konservatoriums. Die Studien sollen ihm für sein ganzes Leben den Geschmack an Kompositionsarbeit in den grösseren Formen verleidet haben; dadurch findet man in einer geschickten Weise eine Entschuldigung dafür, dass Grieg sich später in solchen Gebieten wie Sonatenform und Orchestrierung nicht besonders zurecht fand.

Diese Auffassung von seiner Leipziger Periode, die nach und nach fast etwas legendarisches über sich bekommen hat, scheint mir nicht auf objektive Untersuchungen gebaut zu sein, sondern auf eine jetzt veraltete, spät-romantische Tradition, wobei von einer wissenschaftliche Bearbeitung der *gesamten* frühesten Periode des Komponisten keine Rede gewesen ist.

Die grösste Schuld für die Errichtung dieser Legende hat zwar Grieg selbst. Man hat nämlich als Grundlage seine selbst-biographische Skizze »Mein erster Erfolg«²⁾ genommen, die gerade diese Periode ganz ausführlich behandelt. Hier haben seine Biographen eine Bestätigung ihrer eigenen Theorien gefunden und sind dabei stehen geblieben. Man hat von dem tendenziösen Gepräge dieser Skizze mit ihrer Mischung von Humor, Satire und herber Kritik ganz abgesehen und sie als eine objektive, zuverlässige Quellenschrift akzeptiert. Monrad Johansen ist zum Beispiel von dieser Meinung: »Wir sind so glücklich, Griegs eigenen Bericht zum Anhalt zu haben.« Später, nachdem er mehrere zum Teil sehr lange Abschnitte davon angeführt hat, erwähnt er freilich die Möglichkeit, dass Griegs Bericht freie Dichtung sein könne, aber dieser Gedanke ist keine Realität für ihn, und er hat es nicht für nötig gehalten, dies näher zu prüfen.

Eine kritische Forschung betreffs dieser Frage in Verbindung mit einer Untersuchung von den Kompositionen der Jugend- und Studienzeit hat mir eine Grundlage gegeben um zu meinen, dass »Mein erster Erfolg« ein oberflächiges Produkt sei, von Interesse hauptsächlich als ein Kuriosum. In betreff wichtiger Punkte ist die Skizze so subjektiv gefarbt und steht in einem solchen Widerspruch zu den faktischen Verhältnissen, dass sie als Basis für eine wissenschaftliche Schätzung der Periode unanwendbar ist. Der Bericht ist auch so spät als in 1903 geschrieben, eine Sache von einigem Interesse.

Auf der anderen Seite ist es doch notwendig, dass man eine andere Tatsache vor den Augen hält, die in gewissem Masse für das Verständnis der negativen Reaktion Griegs gegen die Leipziger Zeit wichtig sein dürfte; eine Tatsache wie diese Reaktion, die sowohl in »Mein erster Erfolg« offenbar wird, wie in solchen früheren Aussagen wie einen Brief an Iver Holter (1897), wo es heisst: »Die Leipziger Zeit hat mich zugrunde gerichtet«. Diese Tatsache ist die, dass Grieg nur ein fünfzehnjähriger Knabe war, als er nach Leipzig kam und sich ganz allein in der Fremde zurechtfinden musste. Dazu kommt, dass er gerade in Leipzig im Jahre 1860 eine gefährliche Lungenkrankheit erwarb, gegen die er lange kämpfen

²⁾ »*Min første Success*«, Det ny Aarhundrede, Kopenhagen, 1905–06.

musste. Man darf nur beklagen, dass Griegs Unwille gegen die Leipziger Zeit in einen Hass gegen das Konservatorium selbst übertragen wurde.

Was Grieg nun in »Mein erster Erfolg« besonders zu zeigen wünschte, war, dass während der Unterricht am Leipziger Konservatorium zum Teil mangelhaft, reaktionär und nicht zeitgemäss war, war er selbst unreif und unselbstständig und seine Kompositionen dieser ganzen ersten Periode ganz ohne Versprechungen. Dadurch sollte die Leipziger Zeit in typischer Weise im grössten Widerspruch zu seiner späteren Originalität stehen. Die folgenden zwei Anführungen möchten Griegs Zusammenfassung seiner Ideen zeigen: »Ich halte es für gegeben, dass es vor allen Dingen mein eigenes Naturell war, das mich aus dem Konservatorium treten liess, ungefähr ebenso dumm, wie ich dort hereingekommen war. Ich war schwerfällig, wenig mitteilbar und alles eher als leichtlehrig. Wie dem auch sei: Ich wusste von mir selbst gar keinen Bescheid. Die Leipziger Luft hatte meinen Blick verschleiert.« Zum Schluss meint er noch: »Dass ich die Kraft in mir besass, später das Joch abzuwerfen, den ganzen überflüssigen Ballast, der mein Naturell durch die ebenso mangelhafte wie bleischwere Erziehung sowohl zu Hause, als in der Fremde verdreht hatte, das war meine Rettung, mein Glück«.

Ich muss gerade in dieser Verbindung auf eine Sache hinweisen, die in besonderem Masse schwächend auf Griegs Bericht wirkt und zwar die inneren Widersprüche, wovon er sich schuldig macht. Wenn er in den soeben angeführten Abschnitten und anderswo seine Schwerfälligkeit, Schwerlernigkeit und träumerische Natur stark betont, steht dies in Widerspruch zu anderen Stellen, wo er von seinem Oppositionstrieb gegen einige seiner Lehrer am Konservatorium erzählt; dieser Trieb veranlasste mehrere ganz drastische Ausschläge. Man bekommt dort einen Eindruck von einer Lebhaftigkeit und einem hitzigen Temperament, das sich viel besser mit Griegs Natur, wie wir sie später kennen, vereinigen lässt.

Einer der Aufgaben Monrad Johansens sollte gewesen sein, diese und ähnliche widersprüchlichen Dinge von einander abzutrennen. Das hat er nicht getan. Im Gegensatz befindet sich ein entsprechendes Schwanken in den Beurteilungen auch bei ihm. Gerade so betreffs des besonders wichtigen Verhältnis von Griegs Einstellung zum Studium. So sagt er an einem Ort: »Alles was von Zwang schmeckt, alles was Pflichtarbeit und planmässiges Studium heisst, widerstrebt ihm kräftig«. Aber in einem anderen Zusammenhang behauptet er fast das entgegengesetzte: »Nein, Grieg ist kaum zu dieser Zeit von revolutionären Tendenzen erfüllt gewesen. Er war ein junger, bescheidener Schüler, sowohl mit einer ausgesprochenen Autoritätsglaube, wie mit Autoritätsrespekt.« In direktem Widerspruch zu diesem steht denn eine andere Aussage: »Wie wir gesehen haben, war es mit einem ziemlichen Widerstreben, dass Grieg sich die strenge klassische Schule aneignete, die das Leipziger Konservatorium von seinen Schülern verlangte«.

Monrad Johansens Behandlung dieser Periode ist täuschend, besonders weil er das eigentliche Fundament, die Musik (die ungedruckten Kompositionen dieser Zeit und die Theorieaufgaben und -Übungen) negligiert hat. Darum wird er des Entwicklungsvorgangs nicht habhaft. Aus dem umfassenden Materiale, das ihm in Bergens öffentliche Bibliothek zugänglich gewesen ist, erörtert er nur mit ein paar Zeilen die Konservatoriumsaufgaben (und gibt denn auch irreleitende Auskünfte, zu denen ich am andern Ort zurückkehren werde). Die handschriftlichen Originalkompositionen werden von ihm überhaupt nicht erwähnt.

Dieses bisherig unbehandelte Material bietet natürlicherweise viel Interessantes

und Wesentliches. Es gibt ein fortlaufendes Bild der Entwicklung von dem Griechischen Ausreifen, bis er die Basis seines späteren Stils findet.

Im folgenden werde ich zuerst eine kürzere Übersicht dieser Arbeiten geben.

Griegs ersten, d.h. noch vorhandenen, Kompositionen sind drei Klavierstücke («Allegro con moto», «Allegro assai», «Sehnsucht»), die vor seiner Abreise nach Leipzig im Herbst 1858 entstanden sind. Wir finden hier, wie in den folgenden Stücken seines ersten Jahres in Leipzig, eine Mischung von grosser Naivität und plötzlicher Reife. Die harmonischen Verbindungen mit Gebrauch z.B. von alterierten Akkorden sind nicht immer unbeholfen, und es ist offenbar, dass Grieg bereits zu dieser Zeit Harmonielehre studiert hatte. Von den drei Stücken ist «Sehnsucht» das interessanteste. Ex.1 zeigt eine schlichte, diatonische und fast volkstümliche Melodik und Harmonik mit Anwendung von modal gefarbenen Akkordverbindungen und besonders von parallelen Quinten, die hier als ein bewusstes Mittel aufgefasst werden möchten, weil er sonstwo zeigte, dass er fähig war, Parallelen zu vermeiden.

Ex.1.
(Allegro con deciderio)

Eks. 1: E. Grieg: Sehnsucht (1858).

Kurz nach seiner Ankunft in Leipzig schrieb der Knabe zwei kurze Klavierstücke. Von Belang ist die Feststellung, schon in diesem sehr frühem Stadium seiner Entwicklung, von einer ganz kühnen Alterationstechnik mit vierstimmiger chromatischer Bewegung in verschiedener Richtungen gleichzeitig.

Im Jahre 1859 komponierte der junge Grieg 18 Klavierstücke, die er, zusammen mit den fünf Stücken, die schon erwähnt sind, im Herbst des Jahres in einem Heft kopierte, das er »23 Smaastykker for Pianoforte«³⁾ nannte.

Zu bemerken ist, dass der Stil in diesen 18 Stücken, die aus 13 bis 77 Takte bestehen, nicht merkbar verschieden ist von dem in den vorhergehenden benutzten. Von wesentlichem musikalischen Wert sind die Stücke nicht, aber es gibt Abschnitte, die in harmonischer Hinsicht interessieren, z. B. wegen paralleler Bass-Quinten, sowohl als Dreiklänge, und auch einmal paralleler Terzquartenakkorde, die einen Ganzton höher versetzt werden. Die Schwäche dieser Kompositionen liegt aber hauptsächlich in der Melodik, die am meisten etwas untergeordnetes zu sein scheint, das vielfach mehr oder weniger zufällig hervorkommt als ein Resultat der Akkordverbindungen. Ein Beispiel dafür gibt Ex. 2.

Ex.2. Allegretto con moto.

Eks. 2: E. Grieg: 23 kleine Stücke für Pianoforte. Nr.14. (1859).

3) »23 kleine Stücke für Pianoforte«.

Hier ist es die ganz kühne Harmonik, die das Interesse anruft. Man bemerkt die Alterationstechnik, das Selbstständigmachen des Quartsextakkordes (was ja typisch für den späteren Grieg wurde) und die jähen Tonalitätswechsel. Am Ende des Beispiels findet man zum erstenmal in Griegs Produktion sein melodisches »Warenzeichen«, die absteigende kleine Sekunde, die von einem fallenden grossen Terz gefolgt wird⁴⁾, aber auch hier ist das harmonische das wichtigste, und zwar die ausdrucksvolle Halbkadenz in Verbindung mit dem ungewöhnlichen, steigenden Duchgangston im Bass.

Eine ganz bedeutliche Reifung ist in seinen nächsten Kompositionen, »Tre Klaveerstykker«⁵⁾ von April 1860, zu bemerken. Diese Stücke sind von Professor, Dr. Olav Gurvin in Faksimile gedruckt und besonders in biographischer Hinsicht untersucht⁶⁾. Dies sind drei längere Stücke, die mit Geschmack und Sorgfalt ausgearbeitet sind und die nicht mehr durch eine ausgeprägte Naivität geschwächt sind. Die Melodik ist hier, wenn auch nicht eigenartig, doch natürlich und gleichmässig strömend und im zweiten Stück auch von einer gewissen und nicht zu übersehenden, frischen Volkstümlichkeit. Die Harmonik stützt sich auf Schumann, aber wie Professor Gurvin angezeigt hat, gibt es definitiv Abschnitte, die den späteren Griegschen Stil vorausnehmen. Besonders interessiert in dieser Hinsicht eine längere Partie des dritten Stücks mit einer Reihe paralleler terzverwandten Dur-Dreiklänge.

Griegs Theorieaufgaben seines ersten Jahres am Leipziger Konservatorium sind nicht erhalten. Dagegen besitzt man zwei grössere Hefte, die wahrscheinlich sämtliche seiner Übungen in Harmonielehre und Kontrapunkt der drei letzten Jahre, d.h. von Oktober 1859 bis April 1862, umfassen. Diese sind seine Arbeiten für die Professoren Richter, Papperitz und Hauptmann. Aus diesem Materiale wird es klar, dass E. F. Richter der wichtigste seiner Lehrer war, der ihn durch die ganze Periode unterwies. Grieg hat in »Mein erster Erfolg« gewünscht, diese Tatsache zu verhehlen. Richter wird ausserdem als das Prototyp eines pedantischen Pedagogen hervorgehoben. Die Theorieübungen zeigen, dass seine Haltung Grieg gegenüber lobenswertig verständnisvoll war. Er beobachtete natürlich, dass die Stimmführung korrekt sei, aber in der Wahl seines Schülers von Akkorden in Choralbearbeitungen und Kontrapunktübungen war er sehr nachsichtig. Griegs frühzeitiges Interesse für Chromatik war schon in den »23 kleinen Stücken für Pianoforte« offenbar, und er fährt fort, dieses Interesse in seinen Theorieaufgaben mit Kühnheit zu pflegen und nach und nach auch zu verfeinern, ohne dass Richter eingreift. Es scheint tatsächlich, als ob dieser von dem Talent seines Schülers auf diesem Gebiet überzeugt worden sei und, um seine Entwicklung zu fördern, ihm eben Möglichkeiten für fast freie Entfaltung gegeben habe. Das allmähliche Reifen der chromatischen Verbindungen Griegs in der Studien-Zeit ist in hohem Masse der vernünftigen Haltung Richters schuldig.

Beim Studium der Aufgaben ist es gerade die Vorliebe Griegs für weitgehende Chromatik, sowohl in den Übungen für Richter, als für Papperitz und Hauptmann, die eigentümlich und auffällig ist, und man wird darum erstaunt, wenn man bei Monrad Johansen die folgende Aussage findet: »Und wie er [in »Mein erster Er-

4) Diese charakteristische Wendung kommt in der norwegischen Volksmusik vielfach vor, und zwar auch häufig in ihrem modalen Form, wie auch sehr oft bei Grieg, mit grosser Sekunde und kleinem Terz.

5) »Drei Klavierstücke«.

6) »*Three compositions of Edv. Grieg's youth*«, Norsk musikkgranskning. Årbok 1951–53. (Norwegische Musikforschung. Jahrbuch 1951–53).

folg«] erzählt, dass er in den Stunden bei Papperitz, der ihn freiere Zügel gab, so weit ausserhalb der breitgetretenen Strassen komme, dass er überall, wo er nur könne, in seinen Choralbearbeitungen chromatische Stimmführungen anbringe, so zeugen hier die Aufgabenhefte gegen Griegs Bericht.«

Ex. 3 ist aus einer Theorieaufgabe genommen, die er November 1859 für Papperitz ausarbeitete. Seine für diese Periode typische Satzweise bei einer Choral-Harmoniesierung wird hier gezeigt. Den grundsätzlich schlichten Progressionen werden chromatische Linien zugefügt, tatsächlich ohne besondere Veranlassung. Die parallelen Septimen des zweiten Taktes sind übrigens von dem Lehrer nicht korrigiert worden.

Ex. 3.



Eks. 3: E. Grieg: Harmonielehre-Aufgabe. (Oktober 1859).

Während Grieg gegen Ende seiner Studienzeit Kontrapunktübungen durchmacht, schreibt er auch freie Kompositionen. Was davon bewahrt ist, wurde später als Op. 1, »Vier Stücke für das Pianoforte« und Op. 2, »Vier Lieder für eine Altstimme« veröffentlicht. Diese sind 1861 komponiert, und 1867, bzw. 1864, gedruckt.

Grieg bezeichnete in »Mein erster Erfolg« sein Op. 1 als das Produkt eines »tappenden Schülers« und »schäme mich noch des Gedanken, dass die Stücke gedruckt sind«. Aber in Vergleich mit einzelnen schwachen Kompositionen der späteren Produktion Griegs kann man sich in seinen zwei ersten Opus einer jugendlichen Frische und eines wahrhaften Ideenreichtums freuen; der Musikforscher wird dennoch hier die Grundlage für Griegs Stil entdecken können mit wichtigen Elementen der Gebiete wie Form, Melodik, Harmonik und Rhythmus, die für den Komponisten als charakteristisch bezeichnet werden.

Zum Schluss dieser Übersicht müssen die grösseren kontrapunktischen Arbeiten erwähnt werden, die Grieg unter Richter im Winter 1861–62 schrieb. Unter diesen befindet sich eine vierstimmige Vokal-Fuge, »Dona nobis pacem« und eine vierstimmige Fuge für Streichquartett. Die letztere ist eine längere Komposition, in welcher man von dem geschickten Handwerk in der Polyphonie, der Kraft und Logik in der Ausgestaltung und der Kühnheit der Klangmittel erstaunt wird. Diese Fuge möge m.E. als der künstlerische Höhepunkt dieser gesamten frühesten Periode Griegs bezeichnet werden, und sie verdient von ihrer vollständigen Vergessenheit hervorgezogen zu werden.

In einem Brief an Julius Röntgen vom Jahre 1884 spricht Grieg von dem »vermaledeiten Leipzig Conservatorium, wo ich auch *gar nichts* gelernt habe«. Monrad Johansens Zusammenfassung geht nicht viel weiter, wenn er sagt: »Aber so ganz ohne Bedeutung für Grieg ist nun das Leipziger Konservatorium nicht gewesen, selbst wenn man es auch von reinem kompositions-technischen Gesichtspunkt heraus betrachtet.«

Eine mehr zeitgemässe Beurteilung dürfte die folgende sein:

Am Leipziger Konservatorium, vielleicht der führenden Institution ihres Gebietes zu dieser Zeit, erhielt Grieg eine dementsprechende gründliche Ausbildung

in der Profession, die er gewählt hatte, die Musikstudenten immer bekommen haben und noch heutzutage bekommen. Ausserdem dass er ein guter Pianist wurde, machte er umfassende Kurse in theoretischen Fächern durch.

Grieg kritisiert in »Mein erster Erfolg« den Unterricht bei Professor Reinecke mit folgenden Worten: »Als eine Illustration zu dem, was in diesen Stunden zugeing, werde ich nur anführen, dass ich, der mich gemeldet hatte als einer, der weder den leisesten Begriff von Formlehre, noch von der Technik der Streichinstrumente hatte, aufgefordert wurde, ein Streichquartett zu schreiben. Was Reinecke mich nicht lehrte, suchte ich mich bei Mozart und Beethoven, wessen Quartette ich aus eigener Initiative fleissig studierte, anzueignen.« Es ist schwer zu verstehen, warum Grieg nicht eingesehen haben sollte, dass gerade diese persönliche Initiative zu entwickeln, selbst zu den Quellen zu gehen und den eigenen Weg zu finden, das Ziel eines fortschrittlichen Unterrichts und bei Reinecke eben beabsichtigt, gewesen sein müsse.

Zufolge der Auffassung von Grieg sollte der Unterricht »mangelhaft« und »unzulänglich«, aber auch »bleischwer« und »einseitig« gewesen sein, und Monrad Johansen ist der Meinung, dass Grieg »sich wie in einer Zwangsjacke fühlte bei den strengen Stilübungen, die die Schule verlangte.«

Die Untersuchungen dieses Verfassers bestätigen dieses nicht. Im Gegenteil zeigen die Konservatorium-Arbeiten Grieg als einen Schüler, der sich mit Energie und Interesse einsetzte, um die Aufgaben zu lösen, die ihm gestellt wurden. Einige von ihnen schliessen in sich musikalische Werte, mit der schon genannten Fuge für Streichquartett als einen Gipfelpunkt. Grieg zeigt Anlage zu polyphonischer Schreibweise, und es ist nur zu bedauern, dass er diese später nicht pflegte. Einer der Gründe, warum Grieg sich mit den Theorieübungen wohl zurecht fand, war dass seine Lehrer ihm Anlass zur Entfaltung seiner Fähigkeiten als Harmoniker gaben, z.B. mit Experimenten auf dem Gebiete der Chromatik. »Die Strenge« des Konservatoriums erlaubte, und was Grieg betrifft, scheint die Anwendung der zeitgenössigen romantischen Stilmittel gefördert und sogar ermutigt zu haben.

Das Konservatorium gab Grieg Freiheit mit Verantwortung, und seine dortigen Erfolge widerlegen den Mangel von »Gelehrigkeit«, den er sich später zuschrieb. Dass er »schwerfällig« sei und »von sich selbst keinen Bescheid wusste« geht von seinen Kompositionen nicht hervor. Diese zeigen ihn gerade im Gegenteil als einen sehr selbstbewussten jungen Komponisten und als einen, der gerade in der Harmonik ein Gebiet gefunden hat, das ihn besonders interessiert. Wir können ihm von dem frühesten Experimentieren folgen durch eine längere Periode des Reifwerdens bis zu einer völlig entwickelten harmonischen Technik in Op. 1 und Op. 2 und in den Fugen-Arbeiten. Wir finden hier das Fundament des Stils Griegs überhaupt mit u.a. den folgenden Zügen: eine komplizierte Harmonik, die auf eine umfassende Alterationstechnik baut, reiche Anwendung dissonanter Klänge und Freiheit deren Behandlung, in welcher auch neue Farbenmittel eine wichtigere Rolle als traditionsgemässe Verbindungen zu spielen anfangen. Man kann sich auch merken, dass man schon hier volksmusikverwandte Züge mit z.B. Bass-Quinten, Dur-Moll-Wechseln und Modalität findet.

Als Melodiker entwickelte Grieg sich bedeutend langsamer. Die melodische Linie wirkt in betreff des grösseren Teils dieser Jugendwerken als etwas das für ihn als weit unwesentlicher sei, als das harmonische Element. Bezüglich gerade dieses steht er übrigens als das klare Gegenteil des Komponisten Rikard Nordraak.

Bisweilen, aber selten, findet man in diesen Frühwerken Griegs natürliche, schlichte Melodie-Phrasen, wobei er sich dem volksmusikartigen nähern könne (und auch mit entsprechender Harmonisierung), wie es z.B. in Ex. 1 zu sehen ist. Wir können ausserdem bemerken, dass er von seiner späteren so typischen und zur Volksmusik verwandten Melodie-Wendung, der absteigenden kleinen Sekunde, die von einer fallenden Terz gefolgt wird, schon in den »23 kleinen Stücken für Piano-forte« Gebrauch machte, und diese wendete er auch in den späteren Frühwerken, z.B. in Op. 1, an.

Sowohl in den 3 Klavierstücken vom Jahre 1860, als in Op. 1 und Op. 2 und in einigen der Fugen-Arbeiten sind einzelne ausdrucksvolle diatonisch geprägte Melodie-Linien, zuweilen sogar mit einer gewissen modalen Farbe zu finden, die von Griegs Talent auch als Melodiker zeugen.

Grieg verliess das Leipziger Konservatorium als ein junger Komponist mit versprechenden Ideen. Er war durch die Studien von einer umfassenden und sicheren harmonischen Technik in Besitz gekommen, die er zum Dienst seiner harmonischen Phantasie stellen konnte und die wichtige Elemente seines künftigen Stils bestimmen sollte. Die Fähigkeit zum Schaffen von Melodien, die bedeutend genug waren, um seine harmonische Inspiration ganz zu unterstützen und dadurch in reifen Werken von dauernder Wert zu resultieren, diese Fähigkeit war es, die durch die folgende Periode und Griegs Berührung mit den Ideen Rikard Nordraaks offenbar gemacht wurde.