

Tihomir Popović (Luzern)

Vom Menuett zum „Balladenton“ Musikalisches Archaisieren in den *Lyrischen Stücken* Edvard Griegs¹

Denkt man bei dem Begriff „Archaisieren“ an die Klaviermusik Edvard Griegs, so ist wahrscheinlich die erste Assoziation die später für Orchester bearbeitete Suite *Aus Holbergs Zeit* op. 40. Auch in den *Lyrischen Stücken*, diesem Panoptikum des Grieg'schen Klavierschaffens, sind Sätze zu finden, die Elemente des Archaisierens aufweisen und dabei in dieser Hinsicht bislang nicht untersucht wurden. Diesem Desiderat widmet sich der vorliegende Beitrag anhand von zwei ausgewählten *Lyrischen Stücken*, in denen sich konstitutive Elemente des Archaisierens feststellen lassen. Selbstverständlich handelt es sich hierbei lediglich um zwei exemplarische Fallstudien: Eine umfassendere Analyse der Archaisierung in Griegs *Lyrischen Stücken* würde den Rahmen sprengen.

Da der Begriff der Archaisierung in der Musikanalyse und der Musikgeschichtsschreibung nicht einheitlich verwendet wird, ist den stückbezogenen Betrachtungen eine kurze methodisch-terminologische Einleitung vorangestellt.

1. Formen des Archaisierens

Das Thema Archaisieren hat in den letzten Jahren in mehreren Studien aus dem Bereich musikanalytisch-musiktheoretischer Forschung eine bedeutende Rolle gespielt: Die Monographie Ariane Jeßulats zu Richard Wagners *Ring* sowie zwei Aufsätze Laura Krämers und Immanuel Otts seien hier exemplarisch genannt.² Insgesamt gehört aber das Archaisieren kaum zu den zentralen Themen der Musikforschung. Im Unterschied etwa zu dem verwandten Phänomen des Exotismus, dem in neuerer Zeit mehrere umfangreiche musikwissenschaftliche Grundsatzzstudien gewidmet wurden – jene beiden von Ralph Locke seien hervorgehoben³ –, steht das musikalische Archaisieren nicht im Zentrum der Aufmerksamkeit des Gesamtfachs.

Implizit ist der Begriff in Carl Dahlhaus' *MGG*-Artikel „Historismus“ definiert.⁴ Dort wird deutlich, dass Dahlhaus – der sich mit diesem Thema bekanntlich auch in mehreren

1 Der Autor dankt Prof. Dr. Christoph Hust (Leipzig), Prof. Dr. Immanuel Ott (Mainz) sowie Anna Maria Hausmann (Luzern) für ihre Unterstützung bei der Entstehung des vorliegenden Aufsatzes.

2 Ariane Jeßulat, *Erinnerte Musik. Der „Ring des Nibelungen“ als musikalisches Gedächtnistheater* (= Wagner in der Diskussion 8), Würzburg 2013; Laura Krämer, „Archaismus und Antikisieren in der Musik – Semantisch betrachtet“, in: *Von Brücken und Brüchen, Musik zwischen Alt und Neu, E und U*, hrsg. von Jörn Arnecke (= Paraphrasen – Weimarer Beiträge zur Musiktheorie 1), Hildesheim 2013, S. 83–96; Immanuel Ott, „Der gregorianische Choral in Kompositionen der Münchner Schule“, in: *Die Münchner Schule: Musiktheorie und Kompositionslehre um 1900*, hrsg. von Juliane Brandes und Birger Petersen, Mainz 2018, S. 83–92.

3 Ralph P. Locke, *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge 2009, und ders., *Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart*, Cambridge 2015.

4 Carl Dahlhaus u. a., Art. „Historismus“, Fassung 1996, in: *MGG*O, < <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/17180>>, 29.5.2022.

anderen Texten auseinandergesetzt hat⁵ – den Historismus als das übergeordnete, mehrschichtige ideengeschichtliche Phänomen versteht, dessen eine Manifestation auf der Ebene der Kompositionstechnik eben das Archaisieren darstellt.⁶ Das musikalische Archaisieren wäre demnach die Verwendung kompositionstechnischer Verfahrensweisen, die in früheren Epochen den Standard ausmachten, in einer späteren Epoche, in der diese Verfahrensweisen nicht mehr als Standard gelten, sondern als Merkmal älterer Musik dekodierbar sind. In seiner vielzitierten Studie *Die Musik des 19. Jahrhunderts* behandelt Dahlhaus das Archaisieren vergleichbar, obwohl diese Besprechung nicht in das Kapitel „Historismus“⁷ integriert ist, sondern im Rahmen des Kapitels „Exotismus, Folklorismus, Archaismus“⁸ einen eigenen Abschnitt bekommen hat.⁹ Aus diesem Kapitel wird ersichtlich, dass Dahlhaus darunter Phänomene der kompositionstechnischen Konkretion versteht.¹⁰

In jüngster Zeit unternahm Laura Krämer den Versuch, in Anlehnung an die Musiksemantik Vladimír Karbusickýs den Begriff des Archaismus genauer zu definieren: Für Krämer ist zwischen den Begriffen „Archaismus“ und „Antikisieren“ zu unterscheiden. Das Archaische betreffe dabei „eine meist undefinierte, sehr weit entfernte Vergangenheit mit der Konnotation des Großen. Antikisieren bezieht sich jeweils auf eine bestimmte Zeit mit bestimmten Stilmitteln (vgl. den Begriff ‚stile antico‘)“¹¹.

In ihrem Grundgedanken ist diese Differenzierung zwischen den beiden Sachverhalten gewiss zutreffend. Sie ist mit der Unterscheidung vergleichbar, die Ralph Locke zwischen „exoticism“ und „transcultural composition“ macht: Der zweite Begriff bezeichnet Techniken, die Elemente der Musik einer „anderen“ Kultur verwenden und diese in einem neuen Kontext in die eigene Kompositionstechnik integrieren;¹² der „exoticism“ dagegen stellt keinen genauen Bezug zu einer konkreten Musiktradition her, sondern konstruiert das Undefiniert-Exotische mit musikalischen Mitteln, die mit der betreffenden Kultur keine Verbindung aufweisen müssen.¹³

An dieser Stelle müsste man allerdings die Begrifflichkeiten für die Zwecke der nachfolgenden Fallstudien noch weiter differenzieren und das „Archaisieren“ vom „Archaismus“ unterscheiden: Damit steht man in der Tradition der sprachwissenschaftlichen Archaismusforschung.¹⁴ Der Begriff „Archaisieren“ bezeichnet, wie auch der Begriff „Antikisieren“,

5 Vgl. Carl Dahlhaus, „Historismus und Tradition“, in: *Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 1), Kassel 1966, S. 46–58; ders., „Was ist musikalischer Historismus“, in: *Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbewusstsein*, hrsg. von Rudolf Stephan (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung 13), Mainz 1973, S. 44–52; und ders., *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, hier insbesondere Kapitel 5.

6 Vgl. Dahlhaus, Art. „Historismus“.

7 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= NhdB 6), Wiesbaden 1980, S. 269–276.

8 Ebd., S. 252–261.

9 Ebd., S. 260f.

10 Zu Historismus in der Musik im damaligen Fachdiskurs siehe auch die Beiträge in *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969.

11 Krämer, S. 84, Anm. 1.

12 Locke, *Musical Exoticism*, S. 228f.

13 Ebd., passim. Zu diesem Themenbereich vgl. auch Tihomir Popović, *Der Dschungel und der Tempel. Indien-Konstruktionen in der britischen Musik und dem Musikschrifttum 1784–1914*, Stuttgart 2017.

14 Vgl. z. B. Ingrid Leitner, *Sprachliche Archaisierung. Historisch-typologische Untersuchung zur deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts* (= Europäische Hochschulschriften 1, 246), Frankfurt am Main u. a. 1978, S. 12. Zu Aspekten des sprachlichen Archaisierens vgl. etwa auch *Archaismen – Archaisierungsprozesse –*

eine Verfahrensweise, einen Prozess; der „Archaismus“ sollte als ein Mittel dieser Verfahrensweise verstanden werden.

Die beiden von Krämer genannten Verfahren kann man zwar auf der semantischen Ebene voneinander gut unterscheiden. Auf der Ebene des musikalischen Materials, auf der Ebene des Signifikants, um die Terminologie, an die Krämer methodisch anknüpft, zu verwenden, ist der Unterschied jedoch schwieriger auszumachen. Denn auch das Archaisieren im Sinne des Evozierens einer „meist undefinierten, sehr weit entfernten Vergangenheit“¹⁵ basiert letztlich auf der Verwendung von Kompositionstechniken, die historisch zumindest ansatzweise zu verorten sind: Sonst wäre ja die Bedeutungskonstruktion des Vergangenen kaum möglich. Dies wird auch durch den aktuellen Fachsprachgebrauch deutlich: Das Verfahren des „Archaisierens“ hat sein Analogon auf der Materialebene im „Archaismus“, während das Verfahren des „Antikisierens“ keine solche Entsprechung hätte, die von dem Archaismus unterscheidbar wäre. Also bedient sich das „Antikisieren“ letztlich auch der Archaismen, nur auf eine andere Weise.

Die Untersuchungen der Sprachwissenschaftlerin Ingrid Leitner können in diesem Zusammenhang bei der Begriffsbildung helfen. Leitner beschreibt und vergleicht in ihrer Studie verschiedene Formen von Archaismen und Archaisierung, von denen manche im Folgenden besprochen werden. Ihr Verdienst ist die Unterscheidung zwischen dem historisierenden und dem enthistorisierten Archaisieren (die von ihrer Bedeutung her dem erwähnten Begriffspaar Archaisieren vs. Antikisieren entsprechen).¹⁶ In dem vorliegenden Beitrag wird diese Terminologie Leitners verwendet: Sie zeigt, dass es sich um zwei unterschiedliche Verfahrensweisen handelt, die dennoch gleiche oder vergleichbare Techniken auf der Materialebene verwenden. Mit dem Begriff „historisierendes Archaisieren“ wird im Folgenden also ein Archaisieren gemeint, das sich innerhalb von einem Stück konsequent auf eine konkrete ältere Epoche bezieht. Mit dem Begriff „enthistorisiertes Archaisieren“ wird dagegen eine musikalische Bezugnahme auf eine nicht genau dekodierbare Vergangenheit bezeichnet.

2. „Großmutter's Menuett“

Mit dieser Terminologie kann man nun an zwei *Lyrische Stücke* Edvard Griegs herangehen: „Großmutter's Menuett“ („Bestemors menuett“) aus op. 68 (Nr. 2) und „Im Balladentone“ („I balladetone“) aus op. 65 (Nr. 5).

Widmen wir uns zunächst dem genannten „Menuett“ aus der wohl 1898/1899 entstandenen, 1899 erschienenen Sammlung der *Lyrischen Stücke* (IX),¹⁷ die Grieg selbst in der Korrespondenz mit seinem Verleger „seine besten“ nannte.¹⁸

Sprachdynamik. Klaus-Dieter Ludwig zum 65. Geburtstag, hrsg. von Undine Kramer (= Leipziger Arbeiten zur Sprach- und Kommunikationsgeschichte 9), Frankfurt am Main u. a. 2002.

15 Siehe das Zitat bei Anm. 11.

16 Leitner; Krämer.

17 In der Skizze für „Großmutter's Menuett“ steht das Datum 26. Januar 1899 (Dan Fog u. a., *Edvard Grieg (1843–1907). Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Frankfurt am Main 2008, S. 312). Vgl. auch Hanspeter Krellmann, *Griegs Lyrische Klavierstücke. Ein musikalischer Werkführer*, München 2008, S. 98.

18 In einem Brief an seinen Verleger Max Abraham vom 18. August 1898 (abgedruckt in *Edvard Grieg. Briefwechsel mit dem Musikverlag C. F. Peters 1863–1907*, hrsg. von Finn Benestad u. a., Frankfurt am Main 1997, S. 401). Abraham lehnte die Bezeichnung galant ab (bevor er die Stücke gesehen hatte),

Bereits der Titel des Stückes weist eher auf ein „historisierendes Archaisieren“, auf eine Bezugnahme auf eine definierbare Epoche, hin. Das Menuett dürfte, als ein höfischer Tanz des 18. Jahrhunderts, mit einer mehr oder minder konkreten kompositionstechnischen und kulturgeschichtlichen Epoche gedanklich verbunden werden.¹⁹ Es ist in der Tat voller Elemente, die auf das 18. Jahrhundert hinweisen.

Im Formteil a (T. 1–8, mit späteren Wiederholungen) scheint das am offensichtlichsten die zwar einfache, aber beständige Imitation des kurzen Eingangsmotivs zu sein (T. 1, 3, 7) wie auch die rhythmische Gestaltung der Oberstimme, die eines der üblichen Schemata des traditionellen Menuetts darstellt.²⁰ Darüber hinaus entspricht die Endung dieses Formteils (T. 6–8) dem leicht abgewandelten Prinzip der Oktavregel, was man ebenfalls als eine Hommage an das breit aufgefasste 18. Jahrhundert verstehen kann (Notenbeispiel 1).

Allegretto grazioso e leggerissimo

Notenbeispiel 1: Edvard Grieg, „Großmutter's Menuett“, T. 1–8

Im b-Teil (T. 17–36 und spätere Wiederholung) ist es wiederum die recht lange, auf Quintfall zurückführbare Sequenz, die barockisierend wirkt (T. 21–27, Notenbeispiel 2).

Notenbeispiel 2: Edvard Grieg, „Großmutter's Menuett“, T. 21–28

da das dritte und das achte Heft der *Lyrischen Stücke* „nicht zu übertreffen“ gewesen seien (Brief vom 25. August 1898, abgedruckt ebd., S. 402).

19 Vgl. Carol Marsh und Wolfram Steinbeck, Art. „Menuett“, Fassung 1997, in: *MGG Online* <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14145>>, 29.5.2022, insbesondere Abschnitt II.

20 Vgl. etwa die ebd. in Abschnitt II dargestellten rhythmischen Modelle.

Griegs Verbindung mit dem Barock in diesem Stück wird deutlich, wenn man es mit seiner explizit auf den Barock bezogenen Suite *Aus Holbergs Zeit* op. 40 vergleicht, deren Titel sich auf den Dichter Ludvig Holberg (1684–1754), diesen „Molière des Nordens“, bezieht. Solch ein leichter, man möchte sagen: beiäufiger Kontrapunkt wie in „Großmutter's Menuett“ ist ebenfalls in Griegs ausdrücklich barockisierender Suite festzustellen, dort gerade in zwei Tänzen: der Sarabande (z. B. T. 4, T. 9–10, Notenbeispiel 3) und dem Rigaudon (z. B. T. 9–14, Notenbeispiel 4).

Andante espressivo.

Poco più mosso

Notenbeispiel 3: Edvard Grieg, *Aus Holbergs Zeit*, Sarabande, T. 1–10

Notenbeispiel 4: Edvard Grieg, *Aus Holbergs Zeit*, Rigaudon, T. 9–16

Mit dem Menuett hat die Klaviersuite, die später für das Streichorchester bearbeitet wurde, im Übrigen auch die Tonart G-Dur gemeinsam. Die Verwendung der Ausschnitte aus der Oktavregel und der Sequenzmodelle als Signifikanten der „Holberg-Zeit“ – die ziemlich genau der Bach-Zeit entspricht – nimmt in der Suite eine prominente Stellung ein. Das Präludium der Suite ist ein Paradebeispiel für die Dominanz der Sequenzmodelle einerseits und der Oktavregel (und ihrer Ausschnitte) andererseits. Bei den absteigenden Oktavregel-Ausschnitten am Ende des Satzes könnte das Ende der Fuge D-Dur aus Band 1 des *Wohltemperierten Klaviers*, BWV 850 (Notenbeispiel 5) eine mögliche Vorlage gewesen sein (vgl. bei

Grieg T. 4–6, 46–48 oder die letzten 5 Takte des Satzes, T. 68–72, Notenbeispiel 6, für die Oktavregel sowie T. 9–16, 19–25, 27–29, 49–54, 56–64 für die Sequenzen).²¹

Notensbeispiel 5: Johann Sebastian Bach, Fuge D-Dur, *Wohltemperiertes Klavier* 1, BWV 850, T. 25–27

Notensbeispiel 6: Edvard Grieg, *Aus Holbergs Zeit*, Präludium, T. 68–72

Selbstverständlich sind die Verfahrensweisen, die den Satz vom Barock entfernen, auch in „Großmutter's Menuett“ präsent. Im ersten Formteil (vgl. Notenbeispiel 1) ist in diesem Zusammenhang die Schlussbildung mit einem Septnonenakkord der V. Stufe zu nennen: Es liegen sogar zwei solche in den ersten vier Takten vor (T. 1 und 3 sowie bei späteren Wiederholungen). Dabei ist die Stimmführung bei der Auflösung des zweiten Septnonenakkords besonders hervorzuheben. Denn in T. 3–4 löst sich die None *h'* nicht nach unten auf, sondern sie springt eine Terz nach oben. So entsteht ein markanter Kontrast zwischen den historisierend-archaisierenden Wendungen der Imitation und der Oktavregel einerseits sowie der Präsenz und der teilweise „falschen“ Weiterführung der Septnonenakkorde andererseits: ein Kontrast, der im Zusammenhang mit dem Titel „Großmutter's Menuett“ humorvoll erscheint. Der wohl ironisierend zu deutende Ton der Stelle – die Ironie ist bereits im Titel erkennbar – ist bei der Wiederholung noch eindeutiger, da die Entwicklung durch zwei unerwartete Pausen unterbrochen wird, bevor es zur Auflösung kommt (T. 48–52).

Hierin liegt auch ein wesentlicher Unterschied zur barockisierenden *Holberg*-Suite. Sie wurde aus Anlass von Holbergs zweihundertstem Geburtstag komponiert²² und trägt kaum

21 Auf die genaue Aufbauart bei den Sequenzen wird nicht eingegangen, da das für die Fragestellung zu keinen erheblichen Aussagen führen würde.

22 Vgl. etwa Hella Brock, *Edvard Grieg*, Leipzig 1990, S. 237–240. Siehe auch Norbert Brendt, „Griegs Suite ‚Aus Holbergs Zeit‘ op. 40“, in: *Kongressbericht: 1. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress*, hrsg. von Ekkehard Kreft, Altenmedingen 1996, S. 94–105.

ironisierende Merkmale. Grieg nannte die Suite zwar ein „Perückenstück“²³, schrieb aber auch, er habe seine „eigene Persönlichkeit [...] darin ganz verleugnet, um längst verblichene Zeiten für einen Augenblick aus dem Grab zu rufen“²⁴. Die Äußerung macht den Kontrast zum „Menuett“ deutlich, dessen mehrere Eigenschaften für eine ironische Deutung sprechen.

Hier scheint das „historisierende Archaisieren“ dem literarischen Verfahren nahe zu kommen, das Ingrid Leitner „sprachspielerisches Archaisieren“ nennt, wofür sie Beispiele in den Texten der deutschen Romantik findet.²⁵ Auch hier wird zwischen zwei grundverschiedenen Typen des Archaisierens unterschieden: dem Archaisieren, das die „primäre Lust an alter Sprache und das Fehlen eines kritischen Moments“ auszeichnet,²⁶ und dem ironisierenden Archaisieren, das sie anhand eines Textbeispiels aus Heinrich Heines *Die romantische Schule* (1832/1833) illustriert.²⁷ In diesem Text archaisiert Heine, um den ebenso archaisierenden Uhland zu parodieren. Dabei vermischt er die archaisierenden Begriffe mit anderen, denkbar kontrastierenden:

„Die Uhlandschen Ritter duften daher für zarte Nasen weit minniglicher als die alten Kämpen, die recht dicke eiserne Hosen trugen und viel fraßen und noch mehr sofften. / Aber das soll kein Tadel sein. Herr Uhland wollte uns keineswegs in wahrhafter Kopei die deutsche Vergangenheit vorführen [...]“²⁸

Leitner kommentiert, dass Heines Wort „Kopei“ eben eine Stilkopie von Uhlands eigener Ausdrucksweise sei, habe er doch kurz zuvor Uhlands Begriff „Turnei“ zitiert. Zwischen dem „betont falschen Archaisimus“ des bearbeiteten Fremdworts „Kopie“ und dem Adjektiv „wahrhaftig“ entstehe dabei eine „semantische Spannung“. Vergleichbares sei in dem Kontrast zwischen dem damals beliebten Archaisimus „minniglich“ und den Verben „fressen“ und „saufen“ im vorangegangenen Satz festzustellen.²⁹

Bei allem Bewusstsein, dass Sprache und Musik nicht nur Parallelen aufweisen und bei Vergleichen immer Vorsicht geboten ist: Die Verfahren, die Leitner beschreibt, entsprechen in hohem Maße den besprochenen Verfahrensweisen der musikalischen Archaisierung. In der *Holberg-Suite* geht es, wie sowohl der huldigende Kontext als auch die Musik und die Äußerungen des Komponisten suggerieren, nicht um Ironisieren, sondern um eine „primäre Lust“ an alter Musik. Das Menuett dagegen ironisiert: Zwar vielleicht nicht so bissig wie Heines Text, das Archaisieren ist aber schon durch den Titel in den Mantel latenter Lächerlichkeit gehüllt. Und das Verfahren ist auf der Materialebene in der Tat mit dem ironisch-historisierend-archaisierenden Verfahren, so wie es Leitner beschreibt, vergleichbar: Es werden kurze archaisierende Brocken – Ausschnitte aus der Oktavregel, Ansätze der Kontrapunktik etc. – verwendet, um ihnen denkbar „unbarocke“ Satzelemente des 19. Jahrhunderts entgegenzusetzen: zwei Septnonenakkorde in vier Takten, von denen sich bei dem einen die None falsch führen lässt. Auch die lange Quintfallsequenz ist in ihrer trockenen Unisono-Gestalt kaum als „barock“, höchstens als „barockisierend“ wahrzunehmen.

23 Grieg an Max Abraham in einem Brief vom 24. März 1885, in: Benestad u. a. (Hrsg.), S. 126f., Zitat S. 127.

24 Grieg an Max Abraham in einem Brief vom 17. Februar 1887, in: ebd., S. 150.

25 Vgl. vor allem Leitner, S. 77–79.

26 Hierzu wird als Beispiel die *Parodierende Ballade* von Johann N. Vogl gegeben (ebd., S. 78f.).

27 Ebd., S. 77.

28 Zitiert ebd.

29 Alle Zitate ebd.

3. „Im Balladentone“

Von ganz anderer Machart ist Griegs „Im Balladentone“, das fünfte der *Lyrischen Stücke* (VIII) op. 65, entstanden 1896, erschienen im Folgejahr.³⁰

Schon der Begriff „Ballade“ lässt Archaisieren erwarten. Wie Winfried Woesler über die Gattung im Bereich der Literatur schrieb:

„Die historische Kunstballade war eigentlich erst möglich, als die historische Distanz bewusst geworden war. Die Geschichte, besonders des Mittelalters wurde ästhetisiert, und besonders Männlichkeit, persönliche Ehre und körperliche Tugend wurden herausgestellt.“³¹

Nicht nur die literarische Textgattung spricht dafür: Auch die musikalische Gattungsgeschichte im 19. Jahrhundert, insbesondere die berühmten Klavierballaden Chopins und Brahms', wird bekanntlich zumindest z. T. mit der heroischen, mittelalterlichen Vergangenheit in Verbindung gebracht.³²

Diesem Idealbild entspricht im musikalischen Satz das enthistorisierte Archaisieren, das in Griegs „Im Balladentone“ dominant ist. Betrachtet man den Abschnitt a in seiner ersten Erscheinungsform (Notenbeispiel 7), so ist der Satz von großer Einfachheit geprägt, es dominieren Verbindungen von Grundakkorden, während Umkehrungen eher als Bindeglieder behandelt werden. Insbesondere ist aber die Präsenz des Moll-Dur-Parallelismus-Modells – aus dem alten „Folia“-Modell bekannt – als übergeordnete harmonische Struktur hervorzuheben. Es handelt sich hierbei um ein noch aus der Renaissance und dem Barock herkommendes Modell,³³ das sich aber in den späteren Epochen, in ganz unterschiedlichen Kontexten und satztechnischen Ausprägungen, wie das u. a. Hans Aerts betont, großer Popularität erfreute.³⁴ Archaisitisch dürfte auch die in T. 3–4 und 11–12 anzutreffende Wendung zu verstehen sein, bei der mit einer tenorisierenden Kadenz der musikalische Satz kurzzeitig von c-Moll nach Es-Dur ausweicht (Notenbeispiel 7).

30 Fog u. a., S. 298f.; vgl. auch Krellmann, S. 91.

31 Winfried Woesler, „Die Historische Ballade“, in: *Ballade und Historismus. Die Geschichtsballade des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von dems., Heidelberg 2000, S. 7.

32 Vgl. die Übersicht in Günther Wagners Abschnitt V „Instrumentalballade“, in: Günther Wagner u. a., Art. „Ballade“, Fassung 1994, in: *MGGO*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11466>>, 29.5.2022.

33 Siehe u. a. Richard Hudson, „The Folia Melodies“, in: *AMI* 45 (1973), S. 98–119; John Griffiths, Art. „Folia“, Fassung 1995, in: *MGGO*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46800>>, 29.5.2022; Hartmut Fladt, „Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs. Systematiken/Anregungen“, in: *Mth* 20 (2005), S. 343–369; Florian Edler, „Der Dur-Moll-Kontrast in der italienischen Triosonate“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3 (2006), S. 307–326, <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/237.aspx>>, ISSN 1862-6750, 29.5.2022.

34 Hans Aerts, „‘Modell’ und ‘Topos’ in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4 (2007), S. 143–158, <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/250.aspx>>, ISSN 1862-6750, 29.5.2022.

Notenbeispiel 7: Edvard Grieg, „Im Balladentone“, T. 1–8

Edvard Grieg hat sich in seinen unter dem Titel „Mein erster Erfolg“ veröffentlichten Erinnerungen an seine Studienzeit³⁵ zwar nicht gerade ungnädig, aber doch recht kritisch über seine Ausbildung am Leipziger Konservatorium geäußert: Wörtlich schrieb er, dass er die Anstalt „fast ebenso dumm“ verlassen, wie er sie „betreten hatte“;³⁶ eine Äußerung, die er selbst durch Reflexionen zu seinem eigenen Naturell relativierte.³⁷ In einem Brief schrieb der Komponist einmal sogar explizit, er habe am Leipziger Konservatorium nichts gelernt:³⁸ Dies wurde auf Sachebene in der Forschung diskutiert und stark relativiert – etwa von Hella Brock, Patrick Dinslage und Christoph Hust.³⁹ Insbesondere wird in Griegs Schilderungen der Leipziger Theorielehrer Ernst Friedrich Richter, wenn nicht insgesamt in einem negativen, so doch in einem eher streng-akademischen Licht dargestellt.⁴⁰ Andererseits ist es bekannt, dass Grieg die von Richter gestellten Übungen durcharbeitete und von diesem auch gelobt wurde: Richter attestierte am 23. April 1862, dass Grieg „mit dem größten Eifer und Fleiß studirt und in seiner ganzen theoretisch-musikalischen Ausbildung eine sehr hohe Reife erreicht“ habe.⁴¹

Jedenfalls kann das Archaisierende bei Grieg ausgerechnet anhand des Kontrapunkt-Lehrbuchs von Richter bestätigt werden. In einem Beispiel für den „gleichen Kontrapunkt“

35 Edvard Grieg, „Mein erster Erfolg“, in: *Velhagen & Klasings Monatshefte* 29 (1904/1905), Bd. 2, S. 531–540, abgedruckt in *Edvard Grieg als Musikschriftsteller*, hrsg. von Hella Brock, Altenmedingen 1999, S. 15–48.

36 Zitiert nach ebd., S. 47.

37 Ebd.

38 Vgl. Brock, *Edvard Grieg*, S. 58, und Brock (Hrsg.), *Grieg als Musikschriftsteller*, S. 52.

39 Ebd., S. 52–56; Patrick Dinslage, „Edvard Griegs Unterricht in Musiktheorie während seines Studiums am Leipziger Konservatorium, dargestellt an seinen eigenen Aufzeichnungen“, in: *Kongressbericht: 3. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress*, hrsg. von Ekkehard Krefz, Altenmedingen 2001, S. 94–105, und ders., „Edvard Griegs Lehrjahre“, in: *Edvard Grieg*, hrsg. von Ulrich Tadday (= MK 127), München 2005, S. 45–65; Christoph Hust, „Ernst Friedrich Richter und die Verbreitung der Leipziger Musiktheorie“, in: *Musikstadt Leipzig: Beiträge zu ihrer Geschichte*, hrsg. von Helmut Loos (= Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Leipzig 17), Leipzig 2019, S. 193–218.

40 Vgl. Griegs Äußerungen, abgedruckt in Brock (Hrsg.), *Grieg als Musikschriftsteller*, S. 34f.

41 Zitiert in Hust, S. 207, Anm. 53.

(*punctus contra punctum*) bei Josquin zitiert Richter eine Klangfolge,⁴² die in hohem Maße den in Griegs „Im Balladentone“ festgestellten Satzeigenschaften ähnelt: Das Beispiel (Notenbeispiel 8) folgt zwar nicht unmittelbar den „Folia-Klängen“, ein Changieren vergleichbarer Art ist aber offensichtlich. Dabei wird der Weg vom „a-Moll-Akkord“ zum „C-Dur-Akkord“ (T. 2–4) auf genau die gleiche Art gelöst wie in Griegs archaisierendem Stück: Der „C-Dur-Akkord“ wird mit einer tenorisierenden Kadenz erreicht. T. 2–4 des Richter'schen Beispiels entsprechen also T. 3–4 (bis zum Ende der 2. Zählzeit) von Griegs späterem Stück (Notenbeispiel 7).

The image shows a musical score for piano accompaniment in C major. It consists of two staves, treble and bass clef, with a common time signature. The music is written in a style that uses block letters for notes and rests. The first measure shows a triad of C4, E4, G4 in the right hand and C3, E3, G3 in the left hand. The second measure shows a triad of C4, E4, G4 in the right hand and C3, E3, G3 in the left hand. The third measure shows a triad of C4, E4, G4 in the right hand and C3, E3, G3 in the left hand. The fourth measure shows a triad of C4, E4, G4 in the right hand and C3, E3, G3 in the left hand. The fifth measure shows a triad of C4, E4, G4 in the right hand and C3, E3, G3 in the left hand. The sixth measure shows a triad of C4, E4, G4 in the right hand and C3, E3, G3 in the left hand.

The image shows a musical score for a vocal line in C major. It consists of a single staff with a treble clef and a common time signature. The music is written in a style that uses block letters for notes and rests. The first measure shows a triad of C4, E4, G4. The second measure shows a triad of C4, E4, G4. The third measure shows a triad of C4, E4, G4.

Notenbeispiel 8: Ernst Friedrich Richters Josquin-Beispiel

Damit soll und will natürlich nicht gesagt werden, dass es sich hierbei um ein bewusstes Josquin-Richter-Zitat handelt, sondern vielmehr, dass die von Grieg verwendeten Wendungen in der Auffassung seiner Zeit als Archaismen verstanden werden konnten sowie dass er in seiner Leipziger Studienzeit die Gelegenheit hatte, sich mit ihnen analytisch und satztechnisch vertraut zu machen – ob in einer von ihm akzeptierten Unterrichtsform oder nicht, sei nun nicht weiter erörtert.

Die überwiegende Diatonizität wird im Abschnitt a nur dann verlassen, wenn das für die Zwecke des Moll-Dur-Parallelismus notwendig ist. Dies darf in einer Komposition, die kurz vor der Wende zum 20. Jahrhundert entstanden ist, wohl auch als Archaismus aufgefasst werden. Die abschließende Kadenz, mit ihrer durch eine Antizipation der Ultima verzierten Tenorklausel und der Syncopatio bzw. dem Quartvorhalt in der Altstimme, bestätigt das archaisierende Klangbild. Dasselbe kann auch für die Satzart gesagt werden: Die Homophonie, mit einem deutlichen Kontrast zwischen der führenden Oberstimme und dem begleitenden Rest, kann angesichts des Titels als die Konstruktion einer Nähe zum Gesang, von einem alten harmonischen Instrument, vielleicht der Laute, begleitet, gehört und verstanden werden.

Selbstverständlich durchbrechen die Wendungen wie jene in T. 2 und T. 10 (bei der Wiederholung) sowie T. 6 und T. 14 das sonstige Archaisieren und signalisieren, dass es sich nicht um ein Stück wirklich „Alter Musik“ handelt. Nicht nur, dass dort durch Sextvorhalte Klänge entstehen, die für die Harmonik des 19. Jahrhunderts charakteristisch sind: Jener in T. 6 und T. 14 wurde später bekanntlich *expressis verbis* „Chopin-Akkord“ (ohne Auflösung

42 Ernst Friedrich Richter, *Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts* [...] [1858], Leipzig 1872, S. 5.

des Sextvorhalts) genannt.⁴³ Der Vorhalt wird in beiden Fällen von unten angesprungen, wodurch er zusätzliche klangliche Penetranz zu erringen scheint.

Nun ist wohl die Nebeneinanderstellung solcher Techniken und sehr breit aufgefassten Archaismen auf knappem Raum dasjenige, das dem a-Teil von „Im Balladentone“ seinen Charakter enthistorisierten Archaisierens verleiht. Die Verwendung des Folia-Modells, des Moll-Dur-Parallelismus, der einfache Satz und die Quartvorhalte sind schon an sich keine ausreichenden Indizien für nur eine konkrete tonsatzhistorische Epoche, sondern können tatsächlich für eine nicht näher definierte Altertümlichkeit stehen. Um im „Semiotiktone“ zu sprechen: Sie sind eine Art Index-Rauch des Feuers einer „weit entfernten Vergangenheit“.⁴⁴ Es scheint, dass gerade das Undefinierbare hier aber von besonderer Wichtigkeit ist, denn die „romantischen“ Sextvorhalte stehen zu den archaisierenden Elementen in einem denkbar großen Kontrast und bilden zusammen den „enthistorisiert-archaisierenden“ Charakter des Stückes. Der Effekt wäre keineswegs der Gleiche, wenn man die gegebene Melodielinie an den Stellen, an denen die Sextvorhalte bzw. die Chopin-Akkorde vorkommen, etwa mit dem Quartsext-Vorhalt harmonisiert hätte.⁴⁵

Der Ton, der hier als „enthistorisiert-archaisierend“ bezeichnet wird, kann allerdings im Kontext der Tonsatztraditionen des europäischen 19. Jahrhunderts auch anders interpretiert werden bzw. eine zusätzliche Konnotation bekommen: Er kann als eine Ausprägung des „nordischen Tons“ verstanden werden. Heinrich Schwab hat in seinem Aufsatz „Das lyrische Klavierstück und der nordische Ton“ – einem Schlüsseltext zu diesem Themenbereich – einerseits auf den hohen Konstruktcharakter des „nordischen Tons“ hingewiesen, andererseits aber auch versucht, die musikalischen Prozesse aufzuzeigen, die in der Auffassung des 19. Jahrhunderts als für den „nordischen Ton“ charakteristisch galten.⁴⁶

Unter anderem zitiert und analysiert Schwab, wie etwas später Joachim Thalmann in seiner Brahms-Studie,⁴⁷ in diesem Zusammenhang das bekannte Klavierstück „Nordisches Lied (Gruß an G.) [Niels Wilhelm Gade]“ von Robert Schumann (Notenbeispiel 9).⁴⁸ Schwab berücksichtigt Griegs „Im Balladentone“ zwar an dieser Stelle nicht, die Parallelen

43 Zunächst wohl von Ludwik Bronarski (vgl. Ludwik Bronarski, „Akord chopinowski“, in: *Kwartalnik Muzyczny* 12/13 [1930/1931], S. 369–380).

44 Vgl. Krämers Zitat oben bei Anm. 11.

45 Die hier geschilderte Kompositionsweise Griegs ist wohl mit dem Begriff des „poetischen Kontrapunkts“ in Verbindung zu bringen, den Dahlhaus – und in seiner Nachfolge auch die aktuelle Grieg-Forschung – für die Beschreibung der tonsätzerisch-musiktheoretischen Lehre der Leipziger Schule verwendet. Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland* (= GMth 11), Darmstadt 1989, S. 26; Patrick Dinslage, *Edvard Grieg und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit 13), Laaber 2018, S. 137f., S. 183 Anm. 40, S. 209 und passim). Die konkreten Wege, die Grieg in den beiden hier analysierten Werken nutzt, zeugen gewiss von einer tiefen Kenntnis kontrapunktischer Traditionen und deren romantischer „Poetisierung“.

46 Heinrich W. Schwab, „Das Lyrische Klavierstück und der nordische Ton“, in: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*, hrsg. von Friedhelm Krummacher u. a. (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 26), Kassel 1982, S. 136–153. Die Beiträge Schwabs und Oechsles (Siegfried Oechsle, „Der ‚nordische Ton‘ als zentrales musikgeschichtliches Phänomen“, in: *Die Tonkunst* 4 [2010], S. 240–248) zum „Nordischen Ton“ wurden auch in neuester Grieg-Forschung gewürdigt (Dinslage, *Grieg und seine Zeit*, S. 204f.).

47 Joachim Thalmann, *Untersuchungen zum Frühwerk von Johannes Brahms. Harmonische Archaismen und die Bedingungen ihrer Entstehung* (= Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft 2), Kassel 1989, S. 167f.

48 Schwab, S. 150–153.

sind allerdings deutlich: Auch Schumanns „nordisches“ Stück besitzt den vorwiegend homophonen Charakter (wenngleich der Satz hier eher choral- als liedartig ist), auch in ihm kommen archaisierende Quartvorhalte mehrmals vor (T. 2, 13–15). Vor allem basiert in diesem Stück Schumanns der a-Abschnitt ebenso auf dem Prinzip des Moll-Dur-Changierens. Obwohl die akkordische Varietas wesentlich höher und auch der harmonische Rhythmus schneller ist als in Griegs Stück, ist das Changieren zwischen d-Moll und F-Dur das deutliche konstitutive Element des Formteils; konstitutiv auch angesichts der Schlussbildungen, die allerdings umgekehrt gepolt sind als bei Grieg: Schumann endet zuerst auf der V. Stufe von d-Moll (T. 4), während der Nachsatz auf der I. Stufe von F-Dur schließt.

Notenbeispiel 9: Robert Schumann, „Nordisches Lied (Gruß an G.)“, T. 1–8

Laut Schwab ist es gerade dieses Moll-Dur-Changieren, das in der Wahrnehmung des 19. Jahrhunderts als eines der Charakteristika des nordischen Tones galt.⁴⁹ Dies demonstriert er auch an anderen Beispielen u. a. an der Harmonisierung eines Volksliedes durch Niels W. Gade, in dem das Modell des Moll-Dur-Parallelismus ebenfalls konstitutiv-formbildend wirkt.⁵⁰ Das Folia-Modell kann dabei auch in mehr oder minder unveränderter Form am Anfang des 2. Satzes von Gades 2. Symphonie erkannt werden.⁵¹ Besonders vergleichsrelevant erscheint die Satzsituation bereits in Gades *Ossian-Ouvertüre*.⁵² Sowohl am Anfang der Introduction als auch im Hauptthema der Ouvertüre spielt der Moll-Dur-Parallelismus eine wesentliche Rolle.

Im Zusammenhang mit einer Analyse von Griegs Musik sind im Übrigen sowohl Schumann als auch Gade keine willkürlichen Bezugspersonen. Beide waren klare Konstanten für den norwegischen Komponisten. Nicht nur war Schumann Lehrer an jener Ausbildungsstätte gewesen, an der Grieg später ausgebildet wurde, sondern der norwegische Komponist war in Leipzig Klavierschüler des Schumann-Freunds und Wieck-Schülers Ernst Ferdinand Wenzel,⁵³ trat später in Kontakt mit Clara Schumann, nannte Robert Schumann „mein göttlicher Liebling“⁵⁴ und schrieb über ihn einen ausdrucksstarken Aufsatz.⁵⁵ Gade, den bedeutenden dänischen Exponenten des „nordischen Tons“ und ebenfalls Leipziger Alum-

49 Ebd., S. 152.

50 Ebd., S. 141.

51 Vgl. Thalmann, S. 168.

52 Vgl. ebd.

53 Vgl. dazu Griegs Äußerungen in seinem Schumann-Aufsatz in: Brock (Hrsg.), *Grieg als Musikschriststeller*, S. 138f., sowie Brocks Kommentar ebd., S. 170.

54 Ebd., S. 164, Anm. 55.

55 In deutscher Übersetzung abgedruckt ebd., S. 133–158.

mus, lernte Grieg als junger Mann persönlich kennen⁵⁶ und schätze ihn hoch.⁵⁷ In seiner Konservatoriumszeit verwendete er, wie zuvor Schumann, den Namen „Gade“ musikalisch, indem er ihn für das Thema einer Fuge benutzte.⁵⁸ Es sei in diesem Zusammenhang auch auf das *Lyrische Stück* Griegs, das explizit den Namen Gades als Titel trägt, hingewiesen.⁵⁹

Die Verwandtschaft des „nordischen Tons“ mit dem berühmten Anfang der – auch thematisch verwandten – *Hebriden-Ouvertüre* Mendelssohns wurde im Übrigen bereits von Ralph Larry Todd und Balász Mikusi hervorgehoben.⁶⁰ Die Rede war auch hier von einem „Ossianic Manner“, den man als Aspekt des „nordischen Tons“ ansehen dürfte. Ob die modifizierte Verwendung des Modells in Wagners „Walkürenritt“ auch in diesem Lichte zu hören ist, kann vorerst offenbleiben.

Die Relevanz des Moll-Dur-Changierens für die Konstruktion des „nordischen Tons“ basiert im Übrigen nicht nur auf musikimmanenten Beobachtungen und Vergleichen; sie steht auch mit den Äußerungen des damaligen Schrifttums im Einklang: So wurde in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1836 gerade im „Wechsel mit Dur und Moll“ ein besonderer Reiz der nordländischen Folklore gesehen.⁶¹

Seit dem Barock dürfte das Modell der Folia allerdings eher als „südländisches“ Musikgut gegolten haben, was auch mit ihrer in der Forschung bestätigten mediterranen Herkunft zu tun hat.⁶² Im Französischen nannte man sie ja „folies d’Espagne“. Noch bis ins 19. Jahrhundert hinein war das Folia-Modell assoziativ mit Spanien verbunden, was beispielsweise in der *Rhapsodie espagnole (Folies d’Espagne et jota aragonesa)* (ca. 1863) von Franz Liszt deutlich wird.

Durch die Suche nach Harmonisierungsmöglichkeiten volkstümlicher Melodien, denen nicht eine stabile Dur-Moll-Tonalität zugrunde liegt, wurde das Modell im 19. Jahrhundert aber offensichtlich auch zum Element der Identitätskonstruktion des Nordischen. Am Rande bemerkt, kann das zum Teil auch auf die russische Musik übertragen werden: Man denke an die prägenden Eingangstakte der „Promenade“ aus Modest Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung*, die ebenfalls auf dem Moll-Dur-Parallelismus basieren. Das Modell ist auch im Hauptthema der Symphonie „aus der Neuen Welt“ Dvořáks zu hören.

Man darf sich fragen, ob bei diesen Entwicklungen nicht ein deutscher Komponist, der prägende deutsche Komponist der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, das Verbindungsglied zwischen der traditionellen Folia, so wie sie das 18. Jahrhundert kannte, und den romantischen Neuverwendungen war: Ludwig van Beethoven. Er exponierte das Moll-Dur-Parallelismus-Modell in mehreren seiner Schlüsselwerke durch die Verwendung in zentralen

56 Ebd., S. 62; vgl. auch Griegs eigene Äußerungen ebd., S. 264.

57 Vgl. Griegs Äußerungen in seinem Verdi-Aufsatz ebd., S. 231–236, hier S. 232. Siehe auch Heinrich W. Schwab, „Niels W. Gade als Lehrer von Edvard Grieg“, in: Kreft (Hrsg.), *Kongressbericht: 3. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress*, S. 106–121.

58 Im Aufsatz „Mein erster Erfolg“, hier zitiert nach Brock (Hrsg.), *Grieg als Musikschriststeller*, S. 38.

59 *Lyrische Stücke* VI, op. 57, Nr. 2 (Fog u. a., S. 265).

60 Ralph Larry Todd, „Mendelssohn’s Ossianic Manner, with a New Source – On Lena’s Gloomy Heath“, in: *Mendelssohn and Schumann: Essays on Their Music and Its Context*, hrsg. von Jon W. Finson u. a., Durham 1984, S. 137–183; Balázs Mikusi, „Mendelssohn’s ‚Scottish‘ Tonality?“, in: *19th-Century Music* 29 (2006), S. 240–260.

61 Leipziger *AmZ* 38 (1836), Sp. 57, zitiert in Thalmann, S. 159.

62 Vgl. Abschnitt III in Griffiths, Art. „Folia“. Zur Geschichte der Folia siehe u. a. auch diverse in Griffiths, Art. „Folia“, ebenfalls genannte Arbeiten Richard Hudsons, insbesondere Hudson, „The Folia Melodies“, S. 98–119.

Abschnitten. Man denke an den Hauptsatz der Klaviersonate op. 90, das Thema der 7. Symphonie, 2. Satz, den Seitensatz des 1. Satzes im 5. Klavierkonzert und dem Violinkonzert, den Anfang der *Egmont*-Ouvertüre und schließlich an den 2. Satz der 5. Symphonie, womit sich u. a. Barry Cooper beschäftigt hat.⁶³ Doch dies wird möglicherweise eine „unanswered question“ bleiben.

Es wird dennoch deutlich, dass das Folia-Modell von den bürgerlichen Komponisten unterschiedlicher Provenienz im 19. Jahrhundert als ein Kennzeichen des „Anderen“ konstruiert wird: Sie kommt als Symbol Spaniens, aber auch des Nordens vor und kann als ein Kennzeichen des „Erhabenen“ in der Folklore konstruiert werden: Letzteres womöglich sogar im „ikonischen“ Sinne, da das Modell eben im Moll-Dur-Parallelismus besteht, im klanglichen Aufsteigen und dem Gang von einer Moll-Tonart in ihre – eine Terz höhere – Durparallele. Dieses „erhabene Andere“ kann dabei exotistisch, folkloristisch oder auch archaisch verstanden werden, wobei die eine Konnotation die anderen nicht ausschließt. Dasselbe gilt auch für das andere hervorgehobene Element der Satztechnik: die Dominanz der Grundakkorde in einer homophonen Technik. So kann „Im Balladentone“ angesichts des Titels und der Tonsatzelemente als ein Stück enthistorisierten Archaisierens verstanden werden, gleichzeitig aber, im Kontext der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, auch als ein Stück im „nordischen Ton“: eine altertümlische, nordische Ballade, zwischen Richters Renaissance-Rezeption und Gades *Ossian*-Haltung positioniert.

Der b-Teil von „Im Balladentone“ (Notenbeispiel 10) demonstriert diese Fusion zum Teil auf gleiche Weise wie der a-Teil: Auch hier dominieren Grundakkorde, auch hier verziern archaisierende Quartvorhalte jede Kadenz – wengleich in diesem Falle auf der Zielstufe (T. 20 und 24 und bei der Wiederholung). Das Neue des archaisierenden Tons ist gewiss die leichte Polyphonisierung des Satzes, von einer Art, wie sie auch in „Großmutter's Menuett“ oder in den Tänzen aus der *Holberg*-Suite zu finden ist. Das schnelle Changieren zwischen Moll und Dur ist in Teil b ebenfalls anzutreffen, allein handelt es sich diesmal nicht um das Modell des Moll-Dur-Parallelismus: Der erste Viertakter führt von c-Moll nach B-Dur, der zweite transponiert dieses Modell um eine große Sekunde nach unten.

Notenbeispiel 10: Edvard Grieg, „Im Balladentone“, T. 17–24

63 Barry Cooper, „La Folia Revisited“, in: *MT* 136, Nr. 1823 (1995), S. 4.

Der kurze Abschnitt weist aber jeweils in den ersten drei Takten einen – systematisch und nicht historisch aufgefasst – „dorischen“ Charakter auf, da zwischen den Akkorden von c-Moll und F-Dur (später transponiert: b-Moll und Es-Dur) gependelt wird (was eben erst am Ende des jeweiligen Viertakters als die II. und V. Stufe von B- bzw. As-Dur konstruiert werden kann). Diese markante, neomodale Akkordfolge kann einerseits als Archaismus verstanden werden: Schon Carl Dahlhaus bezeichnete die Verwendung von umgedeuteten „Kirchentonarten“ als ein wesentliches Merkmal des Archaisierens im 19. Jahrhundert.⁶⁴ Andererseits kann diese Eigenschaft mit dem Diskurs vom „nordischen Ton“ in Verbindung gebracht werden. Noch 1818 hob Johann Christian Friedrich Haeffner „den gamla nordiska skalan“ – die alte nordische Skala –, die die Töne *d-e-f-g-a-b-c-d'* habe, hervor:⁶⁵ Diese Skala, eine große Sekunde nach unten transponiert, entspricht dem im b-Teil von „Im Balladentone“ vorhandenen Tonvorrat zur Gänze. Schwab relativiert die Wichtigkeit von solchen Sachverhalten, da die „nationalen Töne“ ja, wie Dahlhaus schrieb, „zu einem nicht geringen Teil eine Sache der Auffassung und der Übereinkunft: der Rezeptionsweise“ seien.⁶⁶ Er relativiert allerdings auch die Relativierung – oder ist hellhörig für den „geringeren Teil“ der objektivierbaren Relevanz von modalen Momenten –, indem er betont, dass bei Kjerulf und Grieg eine Reihe von Kompositionen nachweisbar seien, die eine nordische „Langleika-Skala“ – eine Art Lydisch in heutiger Auffassung – verwenden.

Diese Beobachtung kann auch auf den neomodalen Abschnitt b in Griegs „Im Balladentone“ angewendet werden. Ob er auf der Produktions- oder Rezeptionsebene als Archaismus oder als Element des „nordischen Tons“ gemeint war bzw. wahrgenommen wurde, kann kaum geklärt werden. Seine Abweichung von den Standards der Harmonik kann auf beide Arten interpretiert werden; die Zusammenkunft von Eigenschaften beider „Töne“ – des archaisierenden und des nordischen –, die im ersten Abschnitt des Stückes festgestellt werden konnte, betrifft also auch den zweiten.

Im weiteren Verlauf des Stückes wird insbesondere der a-Abschnitt wesentlich umgestaltet (Notenbeispiel 11), zum einen, indem es zu einer Synthese mit Elementen des b-Teiles kommt: Die melodische Linie nähert sich jener aus dem Abschnitt b, ebenfalls ist die leichte Polyphonisierung – in Teil b zuerst eingeführt – wieder anzutreffen (T. 25, 41). Der harmonische Aufbau ist auch ein anderer als beim ersten Erscheinen des Formteils a. Der Moll-Dur-Parallelismus wird innerhalb der Form verschoben (er findet nun im Nachsatz statt), während die Basslinie von wiederholten chromatischen Lamenti dominiert wird (T. 26–31, 41–46).

Natürlich sind Chromatismen ein Allgemeinplatz von Griegs eigener Epoche.⁶⁷ Andererseits ist gerade der chromatische Lamento-Bass, der hier stattfindet, auch ein bekanntes kompositionstechnisches Mittel seit dem Barock:⁶⁸ So könnte die gegebene Chromatik

64 Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 261.

65 Vgl. Schwab, „Das Lyrische Klavierstück und der nordische Ton“, S. 143.

66 Carl Dahlhaus, *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 7), München 1974, S. 80. Zitiert nach Schwab, „Das Lyrische Klavierstück und der nordische Ton“, S. 143.

67 Carl Dahlhaus wählt gerade ein Stück von Grieg (*Norwegische Volksweisen* op. 66, Nr. 4), um die Bedeutung chromatischer Phänomene der Ära zu diskutieren (Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 260).

68 Zu allgemeinen historischen Aspekten des Lamentos vgl. den Überblick in Massimo Ossi, Art. „Lamento“, Fassung Juli 2015, in: *MGGGO*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13358>>, 29.5.2022. Zur satztechnischen Entwicklung vgl. in knapper Form Ulrich Kaiser, *Gehörbildung. Satz-*

Tempo I

Notenbeispiel 11: Edvard Grieg, „Im Balladentone“, T. 25–32

auch als archaisierendes Element verstanden werden. Die Verwendung „lamentierender“ Abstiegsschromatik in Griegs explizit als „Elegie“ betitelten *Lyrischen Stücken* op. 38 Nr. 6 und op. 47 Nr. 7 spricht für eine eher traditionelle Auffassung des Modells.

Es ist jedoch noch ein dritter Faktor im Spiel. Ekkehard Kreft thematisiert in seiner Studie über Griegs Harmonik seine nicht selten verwendeten absteigenden chromatischen Linien;⁶⁹ besonders hervorgehoben werden die Chromatisierungen vergleichbarer Art in der etwa 20 Jahre früher entstandenen Klavierballade op. 24 und im Stück „Das Lied des Bauern“, dem zweiten Stück aus der gleichen Sammlung VIII der *Lyrischen Stücke* op. 65, die auch „Im Balladentone“ beinhaltet. Da beide Stücke einen volksmusikalischen Hintergrund aufweisen, stellt Kreft die These auf, dass ein Bezug zwischen Griegs Folklorismus und seinen Chromatismen vorliegt; dies unterstützt er durch eine Selbstäußerung Griegs, er habe bei der Arbeit an seinen *Norwegischen Volksweisen* op. 66 „und auch sonst [...] versucht, meiner Ahnung von den verborgenen Harmonien unseres Volkstones einen Ausdruck zu geben. Für diesen Zweck haben mich ganz besonders die chromatischen Tonfolgen im harmonischen Gewebe stark angezogen.“⁷⁰ Die Chromatisierung der variierten Wiederholungen von „Im Balladentone“ baut dadurch eine Brücke zwischen verschiedenen Konstituenten in der Musik Griegs auf: dem Zeitgenössisch-Spätromantischen, dem Archaisierenden und dem Folkloristischen.

Den Bezug von (absteigender) Chromatik zum Volkston verbindet Daniel Grimley mit den entsprechenden Passagen aus Chopins Mazurken.⁷¹ Der Vergleich ist dabei nicht nur

lehre, Improvisation, Höranalyse. Ein Lehrgang mit historischen Beispielen, Aufbaukurs, mit Audio-CD (= Bärenreiter Studienbücher Musik 10), Kassel 1998, S. 197–200. Zur weiteren Reflexion vgl. Hubert Moßburger, *Ästhetische Harmonielehre: Quellen, Analysen, Aufgaben*, Wilhelmshaven 2012, Bd. 2, S. 884–906.

69 Ekkehard Kreft, *Griegs Harmonik* (= Beiträge zur Europäischen Musikgeschichte 3), Frankfurt am Main 2000, S. 215–228.

70 Zitiert nach ebd., S. 217.

71 Daniel M. Grimley, *Grieg. Music, Landscape and Norwegian Identity*, Woodbridge 2006, S. 45.

textimmanenter Art, denn bei beiden Komponisten kommt diese Form von Chromatik in explizit folkloristisch betitelten Werken vor; Grimley erwähnt dabei, in Anlehnung an Barbara Milewski im Falle von Chopin, den Konstruktcharakter des Folklorismus beider Komponisten.⁷² Im Falle von Grieg betont er diesen Charakter allerdings weniger und bezeichnet das Verhältnis zum Ruralen als ambivalenter als bei Chopin.

Intensive Chromatisierung des Tonsatzes ist indes auch – und zwar in just jener lamentierenden Form, wie sie in „Im Balladentone“ vorkommt – bei Grieg schon in seinen frühen Übungen in Harmonielehre und Kontrapunkt am Leipziger Konservatorium anzutreffen, wie mehrere Beispiele und Selbstzeugnisse belegen.⁷³ So ließe sich wohl Griegs Komponieren auch hier mit dem bereits erwähnten und in der neuesten Grieg-Forschung zum wichtigen Erklärungsparadigma gewordenen Begriff des „poetischen Kontrapunkts“ der Leipziger Schule in Verbindung bringen.⁷⁴

In seinen Erinnerungen an die Leipziger Zeit berichtet Grieg, Robert Papperitz – bei dem er gleichzeitig zu seiner Arbeit mit Richter Harmonieunterricht bekam – habe ihm „die Zügel lockerer“ gelassen. „Die Folge davon war“, schreibt Grieg,

„mich so weit von der Landstraße zu entfernen, dass ich in meinen Choralbearbeitungen chromatische Gänge in der Stimmführung anbrachte, wo ich nur konnte. Eines Tages brach aus ihm [Papperitz] heraus: ‚Aber diese Chromatik! Sie werden ja der zweite Spohr!‘ Und da Spohr in meinen Augen ein akademischer Stockfisch ersten Ranges war, so war ich mit diesem Urteil gar nicht zufrieden.“⁷⁵

Angesichts der Beispiele aus Griegs damaligen Satzübungen scheint diese Anekdote – oder zumindest ihr erster Teil – nicht unmöglich. Wenn sie auch zum Teil konstruiert wäre, zeigte sie, wie wichtig für den reifen Komponisten Grieg – der Aufsatz wurde 1903 geschrieben⁷⁶ – die Chromatik überhaupt und ihr Einsatz in der Begleitung einfacher Chormelodien im Besonderen war. Letzteres zeigt, dass die spätere, erklärte Tendenz Griegs, einfache Melodien chromatischen Harmonisierungsprozessen zu unterwerfen, bereits in seiner Leipziger Zeit vorhanden war. Wie Dag Schjelderup-Ebbe betont, war diese Tendenz aber nicht einer gestrengen Korrektur unterzogen: Auch der von Grieg eher streng-rechnerisch dargestellte Richter korrigierte zwar dessen Stimmführungsfehler, ließ ihm aber in der Wahl der Akkorde hauptsächlich freie Hand,⁷⁷ auch wenn das anhand des zuweilen rigiden Tons seiner theoretischen Schriften nicht immer zu erwarten gewesen wäre.⁷⁸

Die Elemente der Kompositionstechnik, die Grieg in „Im Balladentone“ verwendet, ließen sich alle einigermaßen historisch einordnen, wenn auch die Kombination als Ganzes wohl keiner anderen Epoche der Kompositionsgeschichte zugeordnet werden könnte als dem „langen“ 19. Jahrhundert. Der „Ton“ Griegs pendelt zwischen der Josquin-Rezeption Richters und Niels W. Gade, zwischen Archaisieren, Folklorisieren bzw. dem „nordischen Ton“ und dem deutschen spätromantischen Tonsatz.

Diese Verzahnung des satztechnischen Archaisierens und der Konstruktion des Nordländischen ist dabei natürlich kein singuläres, auf die Musik beschränktes Phänomen, sondern

72 Ebd.

73 Vgl. Dag Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg 1858–1867. With Special Reference to the Evolution of His Harmonic Style*, Oslo 1964, S. 46–50. Siehe auch Dinslage, *Grieg und seine Zeit*, S. 138.

74 Siehe oben in Anm. 45.

75 Zitiert in Brock (Hrsg.), *Grieg als Musikschaffsteller*, S. 15–48, hier S. 36.

76 Ebd., S. 15.

77 Schjelderup-Ebbe, S. 46.

78 Vgl. ebd., S. 45.

vielmehr eine musikalische Ausprägung eines allgemeinen Phänomens: Sie kommt auch in anderen Bereichen der Kulturgeschichte (nicht nur) Skandinaviens vor. So proklamierten im Bereich der Architektur die Schweden, die damals mit Norwegen in Personalunion koexistierten, im 19. Jahrhundert die Gotik zum Nationalstil. Die „fantasievolle Argumentation“, wie sie die Kunsthistorikerin Eva-Maria Landwehr nennt, war, der Norden sei die Heimat der Goten und der Stil „damit angestammt national“. ⁷⁹ 1811 war die „Gotische Liga“ gegründet worden, die sich dem Wiederaufleben isländischer Sagen widmete und sich mit der Kultur der Wikinger befasste. ⁸⁰ Auf der Ebene der Architektur spiegelte sich diese Haltung im Bau des neugotischen Schlosses Oscarshall nahe Oslo (1847–1852), der damaligen Christiania, wider. Landwehr betont, dass dieses Schloss alsbald für die Öffentlichkeit zugänglich wurde und dadurch einen „musealen Charakter“ bekam. ⁸¹ In dem Lustschloss ist also – wie in Griegs Musik – das Archaisierende der Materialebene mit dem Gedanken des Nordländisch-Volksnahen verbunden.

Ähnlichkeiten in den Konstruktionsprozessen auf der Ebene des Materials machen die Parallele noch augenfälliger: Bei der Verwendung von Archaismen wurde in beiden Fällen mit Techniken gearbeitet, die nicht unbedingt auf „nordische“ Musik oder Architektur zurückgehen müssen: Das Schloss Oscarshall stellt Teil einer Bewegung dar, die aus England hervorging und von England maßgeblich geprägt wurde, ⁸² während die Wendungen aus „Im Balladentone“ ursprünglich mediterran konnotierte Vorbilder haben dürften, oder solche, die Grieg in seiner Studienzeit in Leipzig mit der franko-flämischen Polyphonie hätte verbinden können. Und wie es in Griegs archaisierendem Stück „nordischen Tons“ tatsächlich spätromantisch anmutende Chromatismen gibt, so befinden sich auch in den Räumen des neugotischen Schlosses Oscarshall Landschaftsgemälde dramatisch-hochromantischen Charakters von Joachim Frich. ⁸³ Beide Artefakte – das Stück und das Schloss – entstanden im Prozess der Konstruktion einer Nationalkultur, sie zeugen aber auch, vielleicht: vor allem, von jenem geschichtsorientierten, ereignis- wie stilreichen Jahrhundert, in dem sie entstanden sind.

* * *

Bei Edvard Griegs „Großmutter's Menuett“ ironisieren die barockisierenden satztechnischen Einzelheiten – man möchte sagen: auf eine liebevoll anmutende Weise – eine Haltung des Vergangenen. Im Falle von „Im Balladentone“ tragen die schwerlich auf eine einzige Epoche zurückführbaren archaisierenden Elemente dazu bei, den mythisch-altertümlichen und zugleich „nordischen“ Ton entstehen zu lassen. Trotz dieser Unterschiede verbindet die beiden Stücke ihr kompositorisches Verfahren auf ideeller Ebene: Die archaisierenden der *Lyrischen Stücke* sind, im Unterschied zur *Holberg-Suite*, nicht einfach Ausdrücke einer „primären Freude“ an alten Musiktechniken. Vielmehr sind sie als Werke des 19. Jahrhunderts entstanden, in denen das Archaisieren als ein bedeutungsgebendes Verfahren zu verstehen ist.

Man ist versucht zu sagen: In der *Holberg-Suite* geht der Komponist aus seiner Tonsprache heraus, in den *Lyrischen Stücken* holt er Elemente der alten Tonsprachen in seine eigene

79 Eva-Maria Landwehr, *Kunst des Historismus*, Köln 2012, S. 106.

80 Ebd.

81 Ebd.

82 Ebd., S. 186–192.

83 Vgl. die Schlossbeschreibung auf der Internetseite des norwegischen Königshauses: <<http://www.kongehuset.no/artikkel.html?tid=83752&sek=80426>>, 26.5.2022.

hinein. Die Formulierung ist in ihrer Einfachheit (oder vielmehr: „Zweifachheit“) verlockend. Jedoch scheint man dadurch in den Diskurs des 19. Jahrhunderts zu fallen, sich mit den Aussagen seiner Quellen zu identifizieren. Natürlich basiert auch diese Gegenüberstellung, wie jene im Bereich des Exotismus, auf einem Konstruktionsprozess der Binaritäten zwischen dem „Eigenen“ und dem „Anderen“, der dem europäischen, bürgerlichen Künstler des 19. Jahrhunderts so wichtig für seine Identitätsbildung war. Es wäre daher wünschenswert, wenn diesem Themenkomplex in der Musikforschung sowohl aus kulturwissenschaftlicher als auch aus analytischer Perspektive noch mehr Beachtung geschenkt würde.

Abstract

The essay analyses techniques of musical archaism in two case studies, “Grandmother’s Minuet” (“Bestemors menuett”) op. 68, No. 2, and “Ballad” (“I balladetone”), op. 65, No. 5, from Edvard Grieg’s *Lyrical Pieces*. Using the terminology of literary scholar Ingrid Leitner, who distinguishes between historicising and a-historicising archaisms, the Minuet can be understood as an example of a historicising archaism with ironic elements. It contains compositional techniques specific to the period of music history referred to in the title: the Baroque. Typical rhythmical structures are found in the piece as well as compositional patterns of the period. Occasionally the archaism is interrupted by obvious elements of the musical language of Grieg’s own period. In the Ballad, the technique can be described as a-historicising archaicism: an archaicism not referring to a particular epoch, but rather creating a vague impression of antiquity, connected to Grieg’s notorious “Nordic Tone”.

The two types of archaism are discussed in the context of romantic literature, art, and architecture. When compared to a work such as the *Holberg Suite*, significant differences emerge: Whereas the Suite can be seen as a work of “primary joy” in and enthusiasm for the music of the Baroque period, the archaism in the *Lyrical Pieces* is intertwined with the processes of romantic composing.