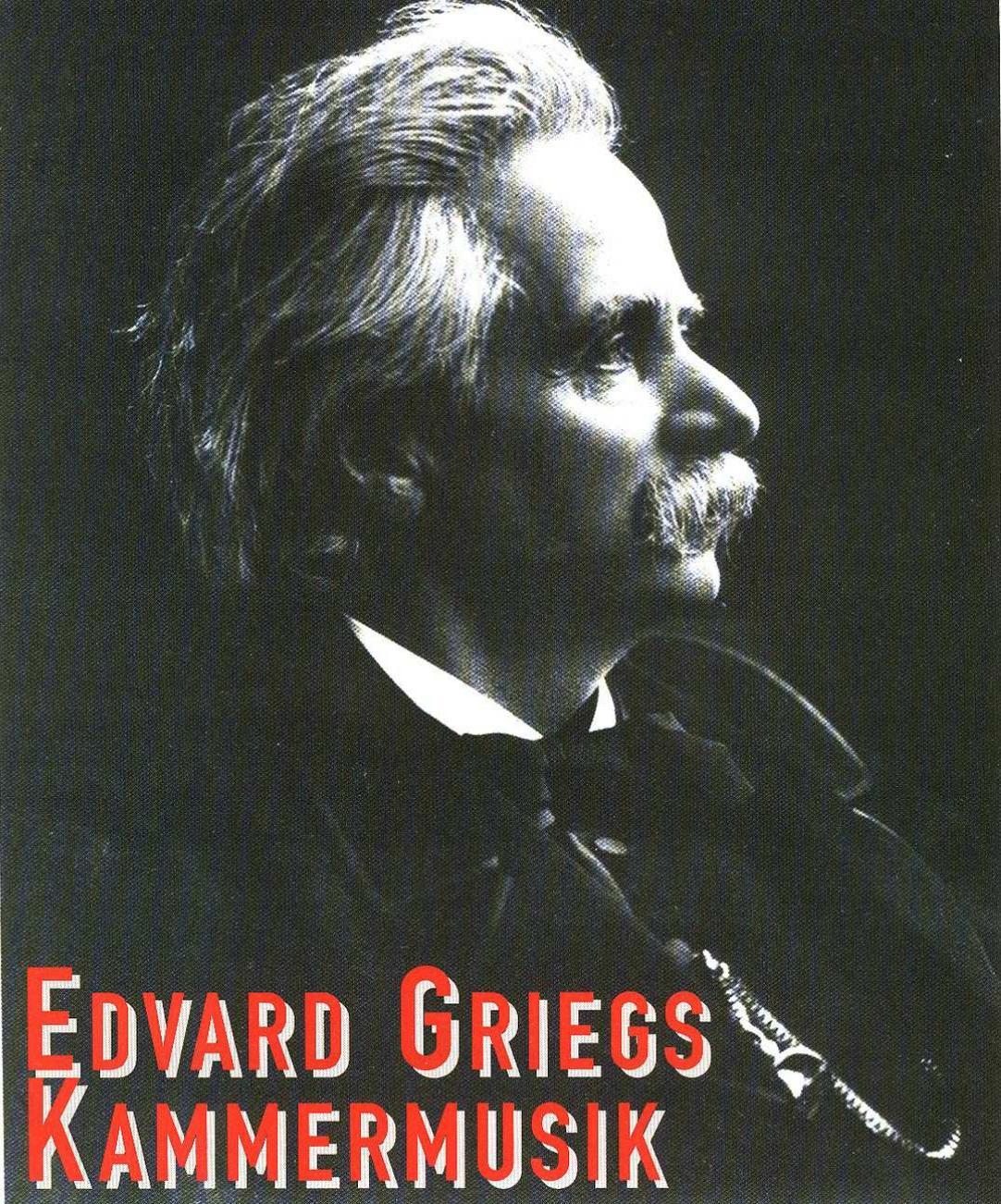


„Denn es ist mein Lebenstraum, die norwegische Natur in Tönen wiedergeben zu können.“



Christian Starke

Denken wir an Musik des Norwegers Edvard Grieg (1843–1907), so fallen uns zunächst zwei Werke ein: seine Orchestersuiten zu „Peer Gynt“ und sein Klavierkonzert a-Moll. Den Pianisten sind vielleicht noch einige seiner zahllosen „Lyrischen Stücke“ ein Begriff, das ein oder andere seiner Lieder findet sich noch in norwegischen Liedsammlungen, und die Streicher kennen noch die Suite „Aus Holbergs Zeit“, aber Grieg und Kammermusik? Sie wird heute nur noch selten aufgeführt, dabei zählte Grieg selbst seine drei Violinsonaten, seine Cellosonate und sein Streichquartett g-Moll zu seinen besten Werken. Er spielte sie auf seinen zahlreichen Konzertreisen mit den besten Musikern seiner Zeit wie den Geigern Adolf Brodsky, Joseph Joachim, Wilma Norman-Neruda und Henri Wieniawski oder den Cellisten Friedrich Grützmacher, Julius Klengel und Pablo Casals. Sie markieren zudem Eckpunkte von Griegs verschiedenen Schaffensphasen. Ein Grund mehr, sich zum 100. Todesjahr des Komponisten mit diesem Teil seines Œuvres näher zu befassen.

Griegs erste Kammermusikwerke waren Studien, die er im Rahmen seines Studiums am Konservatorium in Leipzig, dem damals führenden Musikinstitut in Europa, anfertigte. Auf Empfehlung des norwegischen Geigers Ole Bull war Grieg im Alter von nur 15 Jahren nach Leipzig aufgebrochen, um sein Talent bei berühmten Lehrern wie Friedrich Richter, Moritz Hauptmann und Carl Reinecke (Theorie) sowie Ignaz Moscheles (Klavier) ausbilden zu lassen. Seine Heimatstadt Bergen war damals noch musikalische Provinz, seine Mutter war zwar die angesehenste Klavierlehrerin Bergens, aber Ausbildungsinstitute für Musiker existierten in Norwegen noch nicht.

Als Kontrapunkt-Übung im vierstimmigen Satz entstand im Jahre 1861 die **Fuge für Streichquartett f-Moll**, ein dreiminütiger Satz in der klassischen Fugentradition, angereichert mit romantischer Chromatik, aber ohne besondere individuelle Züge. Eine weitere Aufgabe im Rahmen der Komponistenausbildung war die Komposition eines Streichquartetts. Kurz vor Ende seines Studiums bei Carl Reinecke schrieb Grieg daher ein **Streichquartett in d-Moll**. Höchstwahrscheinlich wurde das Stück in Griegs Klasse am Konservatorium ausprobiert; der Geiger Ferdinand David, Konzertmeister am Leipziger Gewandhaus, riet aber aus unbekanntem Gründen von einer öffentlichen Aufführung ab. Die einzige Information, die wir sonst über dieses Werk haben, ist die Aufführung der ersten drei Sätze bei einem Konzert in Bergen, direkt nach Griegs Rückkehr aus Leipzig 1862. Die Konzertankündigung spricht von drei Sätzen: *Allegro molto e vivace*, *Quasi Adagio* und *Scherzo*. Höchstwahrscheinlich existierte auch ein vierter Satz, da es kaum vorstellbar ist, dass Grieg in seiner Kompositionsklasse ein unvollständiges Werk abgeliefert hat. Allerdings kann über diesen Satz nur spekuliert werden. Nach der Uraufführung in Bergen verschwand das Quartett und ist seitdem verschollen.



Nach kurzem Aufenthalt in Bergen ging Grieg 1863 zur weiteren Ausbildung bei Nils W. Gade und Johann P.E. Hartmann nach Kopenhagen. Für den Unterricht bei Gade komponierte Grieg seine einzige Symphonie c-Moll, deren Aufführung er aber 1867 untersagte. Entscheidend für die weitere Entwicklung Griegs war die Freundschaft mit dem fast gleichaltrigen Rikard Nordraak (dem Komponisten der Norwegischen Nationalhymne), der ihm die Augen und Ohren für die Schönheiten und Eigenarten der norwegischen Volksmusik öffnete und ihn für die Suche nach einem eigenen nationalen Musikstil begeisterte. Mit Nordraak und drei weiteren Freunden gründete er 1865 in Kopenhagen den Musikverein „Euterpe“ zur Aufführung der Werke junger Komponisten.

In einem durch die Liebe zu seiner Cousine Nina Hagerup emotional zusätzlich angefachten ersten Schaffensrausch komponierte Grieg 1865 seine ersten beiden großen

Werke, die Klaviersonate e-Moll op. 7 und seine erste **Violinsonate F-Dur op. 8**. Kurz vorher hatte er in seinen Humoresken op. 6 zum ersten Mal für seine Musik typische Elemente der norwegischen Volksmusik verwendet. Die erste Violinsonate wurde für Grieg zu seiner ersten musikalischen Visitenkarte, unter anderem auf seiner ersten Italienreise 1865/66. Ihre Melodien gehen dem Zuhörer wunderbar ins Ohr und haben die Qualität zum Ohrwurm. Aufgrund ihrer melodiosen Frische und der Tonart F-Dur erhielt sie vom Publikum in Anlehnung an Beethoven die Bezeichnung „Frühlingssonate“. Vor allem in der harmonischen Gestaltung kündigt sich schon Griegs weiterer Weg als Komponist an. Formal scheint er über weite Strecken im traditionellen Sonatenschema gefangen. Die Stellen, an denen er es schafft, auch hier eigene Akzente zu setzen, wie im molgetrübten Andante-Anfang der Durchführung des ersten Satzes, oder bei seiner Stilisierung der Hardanger Fiedel im Trio des zweiten Satzes, gehören zu den Höhepunkten des Werkes.

Im Herbst 1865 brach Grieg zu einer mehrmonatigen Reise auf, die ihn über Leipzig und Berlin nach Rom führte. Durch die vielfältigen Eindrücke vor allem vom reichen kulturellen Erbe in und um Rom wurde er sich seiner eigenen Herkunft und der Besonderheiten der norwegischen Kultur noch stärker bewusst. Als logische Konsequenz ließ er sich nach seiner Rückkehr in der norwegischen Hauptstadt Kristiania (dem späteren Oslo) nieder, wurde Leiter des Orchesters der Philharmonischen Gesellschaft und versuchte, mit einigen Kollegen eine Musikakademie zu gründen. Allerdings hatte er mit großen Widerständen konservativer Kreise zu kämpfen, die seinen musikalischen Neuerungen und qualitativen Ansprüchen ablehnend gegenüberstanden.

Ein persönlicher Lichtblick war die Hochzeit mit Nina Hagerup. In der glücklichen Zeit seiner Flitterwochen fand Grieg wieder Zeit zum Komponieren und es entstand sein nächstes großes Kammermusikwerk, die **zweite Violinsonate G-Dur op. 13**, auch die „nationale“ Violinsonate genannt. Es ist sehr erstaunlich, welche Entwicklung Grieg innerhalb der zwei Jahre zwischen seiner ersten und zweiten Violinsonate durchgemacht hatte. Die zweite Sonate klingt nach Grieg von der ersten Note an und steckt voller Überraschungen. Schon die langsame Einleitung mit einer Violinkadenz ist ungewöhnlich. Anschließend verwendet er als Hauptthema des ersten Satzes einen nordischen Springtanz, was von der konservativen Leipziger Kritik als Affront gegen den traditionellen Sonatensatz aufgefasst wurde. Auch der letzte Satz wird wieder von einem Springtanz geprägt, und die lyrischen Abschnitte erinnern in ihrer Schlichtheit an stilisierte nordische Volkslieder. Hinzu kommt eine eigenwillige Harmonik, die bisweilen impressionistisch anmutet und das norwegische Kolorit der Sonate unter-

KOMPONISTEN



Unserem lieben Freunde
Edvard Grieg zur Erinnerung an die ersten
Aufführungen seines g-Moll-
Quartetts in Cöln und Bonn
(29. und 31. October) sowie
in Leipzig im Gewandhaus
(30. Nov.) 1878.

Das Heckmann-Quartett,
das unter das Bild schrieb:
„Unserem lieben Freunde
Edvard Grieg zur
Erinnerung an die ersten
Aufführungen seines g-Moll-
Quartetts in Cöln und Bonn
(29. und 31. October) sowie
in Leipzig im Gewandhaus
(30. Nov.) 1878.“

streicht. Vor allem für diese harmonischen Kühnheiten begeisterte sich Franz Liszt, als Grieg ihm die Sonate bei seinem zweiten Rom-Aufenthalt vorstellte.

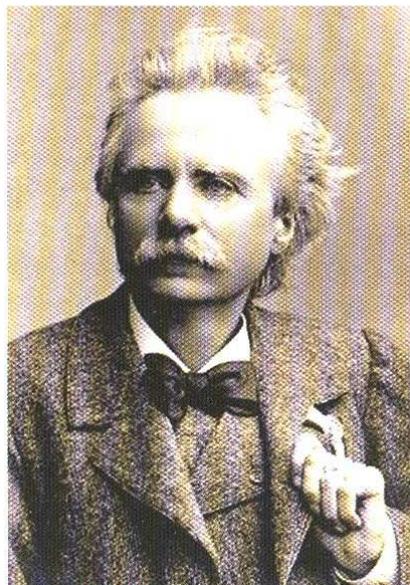
In den folgenden 10 Jahren beschäftigte sich Grieg kaum mit Kammermusik. Es entstanden lediglich zwei kurze Stücke für Cello und Klavier, die wohl als Teile einer Suite gedacht waren. Vollständig überliefert ist davon das **Intermezzo a-Moll**, ein kurzes Charakterstück, das Grieg wahrscheinlich für seinen Cello spielenden Bruder komponierte. Vom zweiten Stück, einer Humoreske in E-Dur, ist nur die erste Seite überliefert. Allerdings verwendete Grieg das Stück, nach G-Dur

transponiert, im letzten Satz seiner nächsten Violinsonate.

Die schwierige Situation in Kristiania und die Verpflichtung, nun finanziell für eine Familie sorgen zu müssen – 1868 kam die einzige Tochter Alexandra zur Welt – ließen ihm nur in den freien Sommermonaten Zeit zum Komponieren. So entstand im Sommer 1868 im dänischen Urlaubsdomizil das berühmte Klavierkonzert. Der Tod seiner Tochter 1869 stürzte ihn in eine tiefe Krise. In der Folge schrieb er nur wenige Lieder für seine Frau Nina und einige kleine Klavierstücke. Außerdem träumte Grieg von der Komposition einer norwegischen Oper und erhoffte sich von der Zusammenarbeit mit Bjørnstjerne Bjørnson und Hendrik Ibsen ein geeignetes Libretto. „Denn es ist mein Lebenstraum, die norwegische Natur in Tönen wiedergeben zu können“, schreibt er 1869 in einem Brief. Es entstanden die Musiken zu „Bergliot“ und „Sigurd Jorsalfar“ (zu Texten von Bjørnson), worin er unter anderem eine 1867 komponierte **Gavotte für Violine und Klavier** weiterverarbeitete, und die Schauspielmusik zu Ibsens „Peer Gynt“, Griegs wahrscheinlich größtes musikdramatisches Werk. Diese Werke verschafften ihm den Ruf als norwegischer Nationalkomponist, zumindest in den skandinavischen Ländern. In der restlichen Welt wurde diese Musik erst durch die suitenmäßige Zusammenstellung für den Konzertsaal zwischen 1888 und 1892 berühmt. Die Pläne zu einer Oper „Olav Trygvason“ (Bjørnson) blieben allerdings fragmentarisch, Grieg stellte 1888 lediglich eine Konzertversion der fertig komponierten Passagen zusammen. Und die Entwürfe Ibsens zu einer Oper „Helden auf Helgeland“ entsprachen nicht Griegs Vorstellung einer „modernen“ Nationaloper.

Mit seinem **Streichquartett g-Moll op. 27** versuchte Grieg Ende 1877 eine weitere Schaffenskrise zu beenden. Er hatte das Gefühl, den großen Formen nicht mehr gewachsen zu sein: „Ich habe die Kraft für die großen Formen verloren, und wenn man diese verliert, nachdem man sie bereits besessen hatte, was bei mir in der Tat der Fall war, dann auf Wiedersehen Zukunft!“ Davon ist in dem Werk allerdings nichts zu spüren. Grieg schrieb mit seinem Streichquartett sein kammermusikalisches Meisterstück. Es gelang ihm, seinen eigenen, vor allem auf harmonischer Entwicklung statt auf thematischer Verarbeitung basierenden Stil mit dem Formmodell des Sonatensatzes zu verbinden. Gleichzeitig sorgt ein aus dem „Spielmannslied“ op. 25/1 (nach Ibsen) gewonnenes Motiv, das in leichter Variation in allen Sätzen auftaucht, für den zyklischen Zusammenhalt des ganzen Werkes. Die langsame Einleitung des ersten Satzes (*un poco andante*) stellt dieses Motto in g-Moll im homophonen Satz aller Stimmen vor. Während das erste Thema (*Allegro molto ed agitato*) mit seinen drängenden Achteln und seiner symphonischen Klangfülle überwiegend motorischen Charakter hat, entwickelt sich das Seitenthema direkt aus dem Anfangsmotto und erzeugt durch seine helle, ruhige Stimmung (jetzt in B-Dur) und kammermusikalische Art den größtmöglichen Kontrast. Die Durchführung zerlegt zwar das thematische Material in seine Bestandteile, setzt aber weiterhin auf den Kontrast der beiden Themenwelten und findet erst spät zu einem klanglich sehr reizvollen Miteinander der Themen. Auch in der Coda sucht Grieg nach neuen Klangformen: Über einem geisterhaften Tremolo am Steg (*sul ponticello*) erhebt sich im Pianissimo die Spielmannsmelodie im Cello, bevor ein kurzer prägnanter *presto*-Schluss dem Spuk ein Ende bereitet. Auch der zweite Satz spielt wieder mit unterschiedlichen Klangwelten. Überschieden mit „Romanze“ beginnt er stilecht mit einer begleiteten Cellomelodie, die im Verlauf von erster Violine und Viola übernommen wird. Ohne Vorwarnung schließt sich ein dramatischer Teil an (*Allegro agitato*) und spätestens beim Übergang zurück zur Romanze wird die motivische Verwandtschaft der Teile deutlich. In einem kurzen Mittelteil versucht Grieg, diese beiden gegensätzlichen Welten zu verschmelzen. Die erneute blockhafte Gegenüberstellung kurzer Abschnitte der beiden Kontrastteile am Ende des Satzes lässt aber vermuten, dass es zu keiner endgültigen Vereinigung kommen kann, und letztendlich gewinnt doch die Romanze, mit der der Satz ausklingt.

Mit der Form des **Intermezzo** hatte Grieg offensichtlich die meiste Mühe, wenn man die Entstehung des Werkes betrachtet. Herausgekommen ist ein *Allegro molto marcato*, das mit dem Wechsel von hemiolischem und originalem Dreier-Rhythmus spielt und mit seiner Verschleierung der tatsächlichen Taktschwerpunkte an Brahms erinnert. Die Hardanger-Melodie im Trio, die soli-



KOMPONISTEN

stisch im Cello beginnt und anschließend reihum von allen anderen Mitspielern übernommen wird, bringt nach dem Spielmanns-Motto eine weitere volkstümliche Note ins Stück ein. In zwei Variationen lotet Grieg exemplarisch die vielfältigen Möglichkeiten aus, die ihm die Verarbeitung dieser Volksmelodien in seinen Werken bietet. Am Anfang des letzten Satzes steht als langsame Einleitung das kanonische Einsetzen aller vier Stimmen mit dem Spielmannsthema. Es folgt ein tänzerischer Sonatensatz, der mit Reminiszzenzen an den ersten und dritten Satz in der Coda für die zyklische Einheit des ganzen Werkes sorgt.

Großen Anteil an der Entstehung des Streichquartetts hatte der Geiger und Widmungsträger Robert Heckmann, den Grieg, selbst ja „nur“ Pianist, in einem umfangreichen Briefwechsel um Rat bezüglich des Einsatzes der Streichinstrumente ersuchte und der mit seinem Streichquartett das Werk bei einem Konzert in Köln auch aus der Taufe hob. Die Uraufführung wurde ein großer Erfolg für Grieg. Doch wurde ihm von seinen Kritikern im deutschsprachigen Raum (vor allem in Leipzig) die Bevorzugung klanglicher Elemente und das Fehlen von Überleitungen zwischen den formalen Abschnitten wiederholt zum Vorwurf gemacht, was ihm sehr zusetzte und dazu führte, dass das Quartett zunächst nicht beim Verlag Peters, sondern bei Fritsch erschien. Allerdings hatte das Quartett zukunftsweisende Bedeutung für Komponisten des Impressionismus wie Maurice Ravel und Claude Debussy, dessen Streichquartett, ebenfalls in g-Moll, große formale und thematische Ähnlichkeiten mit dem von Grieg aufweist.

Direkt im Anschluss an das Streichquartett machte sich Grieg an die Komposition eines **Klaviertrios**. Er stellte jedoch nur einen Satz, das **Andante con moto in c-Moll** fertig. Griegs Freund Julius Röntgen entdeckte das Werk kurz nach Griegs Tod in einem Stapel mit Manuskripten, die Nina Grieg ihm zur Durchsicht überlassen hatte. Der Satz hat eine sehr dunkle Grundstimmung, vor allem durch den vielfachen oktavierten Einsatz beider Streicher. Allerdings wirken die Streicher dadurch auch sehr unselbstständig, Grieg verwendet nur das Mittel des Kanons, um sie gelegentlich voneinander abzusetzen. Auch die relativ fantasielose Begleitung und die zahlreichen Themenwiederholungen machen Griegs Entscheidung nachvollziehbar, dieses Werk nicht fertig zu komponieren. Sein Kommentar auf einer der Manuskriptseiten: „Zu lang! ...“

Nach der schwierigen Zeit in Kristiania zog es Grieg 1880 in seine Heimatstadt Bergen, wo er eine Stelle als Orchesterleiter annahm. Der Kampf mit den widrigen kulturellen Verhältnissen kostete ihn erneut viel Zeit und Kraft, so dass er kaum komponierte. Er wohnte mit Nina in seinem Elternhaus bei seinem Bruder John, der in Leipzig Cello studiert hatte, bevor er das Geschäft des Vaters übernahm.

Für diesen Bruder schrieb Grieg 1882/83 die **Cellosonate a-Moll op. 36**. Allerdings fühlte er sich nicht sehr inspiriert beim Komponieren, und so ist das Werk, auch in seinen Augen, seine schwächste Sonate: „Ich schätze sie nicht so sehr, weil sie keinen Fortschritt in meiner Entwicklung darstellt.“ Die beiden Außensätze sind relativ schematisch konstruierte Sonatensätze. Ungewöhnlich im ersten Satz ist lediglich die lange Solokadenz des Cellos und eine sehr effektvolle Steigerung in der Coda. Der Schlusssatz schließlich beginnt mit einer solistischen langsamen Einleitung des Cellos und lebt danach vom motorisch-virtuosen Thema, das wieder einmal norwegischer Tanzmusik abgelauscht ist. Nur im zweiten Satz experimentiert Grieg mit der Form und der Harmonik, jedoch ist das musikalische Material zu schwach, um überzeugen zu können.

In den folgenden Jahren nahm ihm vor allem der Bau seines Hauses „Troidhaugen“ (Trollhügel) in der Nähe von Bergen die Zeit zum Komponieren. Allerdings hielt er sich dort in den kommenden Jahren meist nur im Sommer auf. In den langen nordischen Wintern zog es ihn meist zu ausgedehnten Konzertreisen durch die Metropolen Europas. Auch zunehmende gesundheitliche Probleme nahmen ihm immer wieder die Kraft zum Komponieren. Das bekannteste Werk dieser Zeit wurde die Suite „Aus Holbergs Zeit“ für Streichorchester.

So dauerte es bis zum Jahr 1886, bis Grieg mit der Komposition seines letzten großen Kammermusikwerks begann, seiner **3. Violinsonate in c-Moll op. 45**. Zur Komposition angeregt wurde er durch den Besuch der jungen Geigerin Teresina Tua auf Troidhaugen, von der sich Grieg sehr beeindruckt zeigte. Die Konzeption der Sonate war schnell abge-

FÜRSTENSAAL *Classix*

13. – 16. September 2007



2. INTERNATIONALES FESTIVAL
DER KAMMERMUSIK
IN DER KEMPTENER RESIDENZ

Künstlerische Leitung: Oliver Triendl

DEUTSCHLAND
UND SEINE ÖSTLICHEN NACHBARN

Composer in Residence: Krzysztof Meyer

13. SEPTEMBER 2007 BEETHOVEN, KLEIN,
MOSZKOWSKI,
TANSMAN, BRAHMS

14. SEPTEMBER 2007 LUTOSŁAWSKI, FIŠER,
WEINBERG, MARTINŮ,
MEYER, DVOŘÁK
Direktübertragung

Deutschlandradio Kultur 4
Klassik

15. SEPTEMBER 2007 KOMPONISTENGESPRÄCH
KRZYSZTOF MEYER

TANSMAN, MEYER,
DVOŘÁK, SCHARWENKA,
JANÁČEK, SCHUMANN

16. SEPTEMBER 2007 STRAUSS, CHOPIN,
MATINÉE SCHULHOFF, MEYER (UA),
SZYMANOWSKI

16. SEPTEMBER 2007 DVOŘÁK, HINDEMITH,
SUK, HILLER, BEETHOVEN

MITWIRKENDE

Kersten McCall (Flöte), Kalev Kuljus (Oboe), Wolfgang Meyer (Klarinette), Ludmila Peterková (Klarinette), Jaakko Luoma (Fagott), Bruno Schneider (Horn), Wolfgang Bauer (Trompete), Thomas Horch (Posaune), Stefan Blum (Schlagzeug), Christian Altenburger (Violine/Viola), Eszter Haffner (Violine/Viola), Katharina Schmitz (Violine), Radosław Szulc (Violine), Akiko Tanaka (Violine), Stefan Tönz (Violine), Kai Vogler (Violine), Vladimír Bukač (Viola), Jean-Eric Soucy (Viola), Claus Kanngiesser (Violoncello), Christian Poltéra (Violoncello), Gustav Rivinius (Violoncello), Christoph Schmidt (Kontrabaß), Özgür Aydin (Klavier), Roglit Ishay (Klavier), Oliver Triendl (Klavier)

INFORMATIONEN UND KARTEN

Freundeskreis Fürstensaalkonzerte e.V.,
Poststraße 7–9, 87435 Kempten/Allgäu
Fax 0831 23651
www.fuerstensaal-classix.de
info@fuerstensaal-classix.de

schlossen, allerdings bereitete Grieg die Ausarbeitung mehr Mühe als gedacht und erst die Mitarbeit des Geigers Adolf Brodsky, der die Sonate zusammen mit Grieg auch aus der Taufe hob, führte zum gewünschten Ergebnis. Schon der zeitliche Abstand zu den anderen beiden Violinsonaten grenzt sie deutlich von ihren Vorgängern ab. Sie ist Griegs Meisterstück, was die Behandlung der großen Form angeht. Alle Themen stehen in direktem motivischem Bezug zueinander. Der Aufbau zeigt die Abgeklärtheit eines Komponisten, der niemandem mehr etwas beweisen muss und der sich souverän seiner kompositorischen Mittel bedient. Allerdings atmen die Themen nicht die jugendliche Kraft und natürliche Frische der beiden frühen Werke, was sicher auch daran liegt, dass Grieg die nationalen, volksmusikalischen Elemente weniger plakativ einsetzt. In die Zukunft weist die harmonische Disposition der Sonate, die in ihrer Chromatik kaum noch funktional deutbar ist. Etwas Besonderes ist der zweite Satz, der mit einem langen Klaviersolo im Stile eines der lyrischen Stücke beginnt, das von der Geige aufgegriffen wird. Mit dem scherzartigen Mittelteil gelingt Grieg eine Mischung aus langsamem Satz und Tanzsatz. Als Geburtstagsgeschenk für seinen Bruder John bearbeitete Grieg 1887 diesen Satz auch für Cello und Klavier. Der letzte Satz fasst die wichtigsten Elemente der Kammermusik Griegs exemplarisch zusammen. Einem flotten Tanzthema folgt eine relativ schlichte Melodie als zweites Thema. Mit oft überraschenden harmonischen Mitteln führt Grieg die Sonate vom düsteren, schicksalhaften c-Moll zu einem versöhnlichen Abschluss in strahlendem C-Dur.

Grieg versuchte sich noch ein letztes Mal an der Komposition eines großformatigen Werkes. Er begann 1891 ein weiteres **Streichquartett in F-Dur** zu schreiben. Die ersten zwei Sätze stellte er im März 1891 in Kopenhagen fertig, danach erfasste ihn erneut eine Schaffenskrise; er hatte Angst, mit seiner Komposition nicht mehr auf der Höhe der Zeit zu sein. Sein Verleger, dem er die Komposition schon angekündigt hatte, fragte zwar immer wieder bei Grieg nach dem Fortgang der Komposition, Grieg stellte aber die zum Teil schon skizzierten anderen beiden Sätze nicht mehr fertig. Sein Freund Julius Röntgen fand das Quartett im gleichen Stapel Manuskripte, in dem auch der Satz für Klaviertrio aufgetaucht war. Zunächst hatte er Vorbehalte gegen eine Veröffentlichung des Werkes, eine denkwürdige Premiere des Stückes änderte

jedoch seine Einstellung dazu, wie er Nina Grieg berichtet: „Wir haben das Quartett gespielt. [...] Und wie schön klang es, [...] Nun sollst Du aber die Besetzung hören. [...] Harold Bauer, der große Clavierspieler, hatte die 1e Violine [...] [Pablo] Casals spielte 2e Violine und hielt sie wie ein Cello zwischen den Beinen, ich Bratsche und Frau Casals [...] Cello.“ Röntgen bereitete die Ausgabe des Quartetts für den Peters-Verlag vor, wo die beiden ersten Sätze 1908 gedruckt wurden. Bei einem Gedenkkonzert für Grieg wurden sie im Januar 1908 zusammen mit dem Triosatz uraufgeführt. Später versuchte sich Röntgen anhand der Skizzen auch noch an einer Vervollständigung der anderen beiden Sätze. Neben ein paar weiteren Skizzen für Klaviertrio fand sich in den Manuskripten nach Griegs Tod auch noch ein Entwurf für den ersten Satz eines **Klavierquintetts**, dessen Datierung bisher nicht zweifelsfrei geklärt werden konnte. Wahrscheinlich entstand es auch zu Beginn der 90er Jahre. Allerdings umfasst es nur die Exposition des Satzes.

Grieg konzentrierte sich in seinen letzten Jahren fast ausschließlich auf die Bearbeitung norwegischer Volkslieder und -tänze. Anders als seine Zeitgenossen, versah er die Volksmelodien aber nicht nur mit einer einfachen Begleitung, sondern versuchte, durch leichte Veränderungen und Erweiterungen ihre künstlerischen Möglichkeiten auszuloten. Damit wurde er zum Vorbild für Komponisten wie Zoltán Kodály und Béla Bartók, die ebenfalls nicht nur die Volksmusik ihrer Heimat sammelten, sondern sie durch die Verwendung in der Kunstmusik adelten.

Grieg war ein Meister der kleinen Form, dem es wie kaum einem anderen Komponisten gelang, mit wenigen Akkorden eine einzigartige Stimmung einzufangen. Davon sprechen seine zahlreichen Klavierstücke und Lieder, aber auch seine Orchesterwerke, die zum großen Teil als Schauspielmusiken die Aufgabe hatten, die Szenen akustisch zu „untermalen“. Seine Kammermusikwerke, allen voran das g-Moll-Quartett und die 3. Violinsonate, stehen aber als unumstößliche Eckpfeiler seines gesamten Werkes dafür, dass Grieg auch große Formen wie die Sonate beherrschte, was seine bösartigen Kritiker immer wieder bezweifelten.

Am 4. September 1907 starb Edvard Grieg in seiner Heimatstadt Bergen. Tausende Norweger säumten den Weg des Trauerzuges. Griegs Asche wurde in einer Felswand in der Nähe seines Hauses „Troidhaugen“ beigesetzt.

Notenausgaben:

Intermezzo (1866) + Allegretto (1887)
Henle Verlag

Fuge für Streichquartett f-Moll (1861)
Edition Peters

Streichquartett op. 27 g-Moll
Taschenpartitur: Edition Eulenburg
Streichquartett op. 27 g-Moll
Stimmen: Edition Peters

Streichquartett F-Dur (Fragment
1891) – Stimmen: Verlag Wollenweber

Andante con moto für Klaviertrio c-Moll (1878) – Edition Peters

Buch-Empfehlungen

Finn Benestad
Dag Schjelderup-Ebbe
Edvard Grieg – Mensch und Künstler
Deutscher Verlag für Musik Leipzig
Das große, ausführliche Standardwerk der Grieg-Literatur mit zahlreichen Abbildungen und Quellentexten und

einem vollständigen Verzeichnis aller Werke.

Hella Broch
Edvard Grieg – Eine Bibliographie
Serie Musik Atlantis – Schott Musik International.
Ausführliche Biographie, etwas aktueller, aber nicht ganz so detailliert (behandelt nicht alle Werke). Viele Notenbeispiele.