

Danish Yearbook of Musicology

41 • 2017

© 2017 by the authors

Danish Yearbook of Musicology · Volume 41 · 2017

Dansk Årbog for Musikforskning

Editors

Michael Fjeldsøe · fjeldsoe@hum.ku.dk

Peter Hauge · ph@kb.dk

Guest editors of the Carl Nielsen articles

Daniel M. Grimley · daniel.grimley@music.ox.ac.uk

Christopher Tarrant · christopher.tarrant@anglia.ac.uk

Editorial Board

Lars Ole Bonde, *University of Aalborg*; Peter Woetmann Christoffersen, *University of Copenhagen*; Bengt Edlund, *Lund University*; Daniel M. Grimley, *University of Oxford*; Lars Lilliestam, *Göteborg University*; Morten Michelsen, *University of Copenhagen*; Steen Kaargaard Nielsen, *University of Aarhus*; Siegfried Oechsle, *Christian-Albrechts-Universität, Kiel*; Nils Holger Petersen, *University of Copenhagen*; Søren Møller Sørensen, *University of Copenhagen*

Production

Hans Mathiasen

Address

c/o Department of Arts and Cultural Studies, Section of Musicology,
University of Copenhagen, Karen Blixens Vej 1, DK-2300 København S

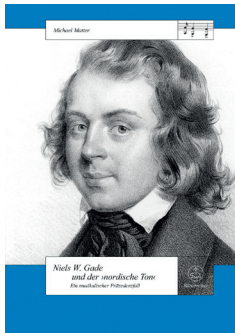
Each volume of *Danish Yearbook of Musicology* is published continuously in sections:

- 1 · Articles
- 2 · Reviews
- 3 · Bibliography
- 4 · Reports · Editorial

Published with support from the *Danish Council for Independent Research | Humanities*.

ISBN 978-87-88328-32-5 (volume 41); ISSN 2245-4969 (online edition)

Danish Yearbook of Musicology is a peer-reviewed journal published by the Danish Musicological Society on <http://www.dym.dk/>



Michael Matter

Niels W. Gade und der 'nordische Ton'.

Ein musikalischer Präzedenzfall

Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft, 21

Kassel: Bärenreiter, 2015

239 pp., illus., music exx.

ISBN 978-3-7618-2354-5

EUR 41.50

Michael Matter hat mit diesem Buch einen wichtigen Beitrag zur internationalen Forschung zu Niels W. Gade geleistet. Gleich im Titel tauchen die beiden Hauptthemen der Arbeit auf: erstens die Beziehung zum ‚nordischen Ton‘, mit Anführungszeichen versehen um Distanz zu essentialistischen Auffassungen zu betonen, und zweitens die Frage nach Gades musikgeschichtlicher Einordnung, wo der Begriff Präzedenzfall auf eine historisch bedeutsame Nachwirkung hinweist.

„Was verbirgt sich also hinter dem vielzitierten Phänomen des ‚nordischen Tons‘?“ (S. 10) wird als zentrale Frage der Fallstudie präsentiert, wo der Fall eigentlich auch eine Frage ist: Wie konnte es zum schlagartigen Erfolg des jungen Niels W. Gade in Leipzig und danach im ganzen deutschen Raum in den 1840er Jahren kommen? Matter vertritt die Meinung, dass es den ‚nordischen Ton‘ zweifelslos gibt (S. 10), weist aber sofort hin auf „das unzweifelhaft Uneigentliche, das dem Phänomen anhaftet ... weil sich das Wesen des ‚nordischen Tons‘ nicht auf materieller Ebene erschöpft, sondern über den Rahmen der Partitur hinausweist auf das Feld der Rezeption.“ (S. 11). Obwohl dieser Formulierung noch ein Hauch von Glauben an den Notentext als der *Ursprung* einer Rezeptionsvorstellung anhängt, wird die Studie als eine Diskursanalyse im weitesten Fall präsentiert, wo die Werke, deren Rezeption und die diskursiv gestaltete Ideenwelt als ein Ganzes dargestellt wird. Und zwar finden in dem analytischen Hauptteil (Kap. 5: „Gade und der ‚nordischen Charakter‘: Analyse des Frühwerks“ [von *Nachklänge von Ossian* zur Symphonie Nr. 3]) solche Merkmale, die traditionell als ‚nordisch‘ bezeichnet wird, durchaus besondere Aufmerksamkeit, aber glücklicherweise gelingt es, einen durchaus nicht-essentialistischen Sprachgebrauch aufrechtzuhalten.

Es ist nicht zu bestreiten, dass es in den Werken Merkmale gibt, an die die Vorstellungen vom ‚nordischen Ton‘ anheften können; nur sind diese, was auch dargestellt wird, von breiteren Vorstellungen von nordischen Wesenszügen vorgeprägt, und auch wenn Herders Idee vom Volkslied als Wesenskern der Volksseele nachwirkt, könnten

andersartige nordische Volkslieder einer anders konstituierten Vorstellung entsprechen. Und umgekehrt korrespondieren ‚nordische‘ Merkmale auch mit anderen Vorstellungen: Was bei Gade in der Ersten Symphonie als unzweifelhaft ‚nordisch‘ klingt, das selbstkomponierte ‚Volkslied‘ *Kong Valdemars Jagt* („Paa Sjølunds fagre Sletter“), liegt sehr nahe an Mendelssohns *Lied ohne Worte*, Op. 19/6, das mit dem Titel *Venetianisches Gondellied* versehen ist.

Zu betonen ist vielmehr, dass Matter sich auf die deutsche Gade-Rezeption konzentriert. Damit wird deutlich, dass Gade in der europäischen Musikgeschichte eine wichtige Figur mit steter Präsenz im deutschen Konzertleben bleibt und nicht durch seine Rückkehr nach Kopenhagen gleich in Vergessenheit geriet. Matter analysiert die Rezeptionsgeschichte der Werke bis 1848 ins Detail und ihre Beziehung zu analytischen Befunden im Kapitel 5, und verfolgt dann die Rezeption von Gades Werken bis zum seinen Tod und die erste Jahre danach. „Werke“ heißt hier die acht Symphonien, die drei ersten Konzertouvertüren *Nachklänge von Ossian*, *Im Hochland* und die *Ouvertüre in C-Dur* sowie *Comala. Dramatisches Gedicht nach Ossian*. Im zweiten Teil wird zudem oft an *Elverskud / Erbkönigs Tochter* verwiesen.

Gade scheint der richtige Mann zur richtigen Zeit gewesen zu sein. In den 1840er Jahren waren nationale Bewegungen in ganz Europa lebhaft in Erscheinung getreten und die gesamteuropäische Idee, dass jede Nation seine nationale Eigenart auch musikalisch zur Gestaltung bringen musste, war gereift. Man hat sich regelrecht nach einem Gade gesehnt. Wäre er nicht gekommen, hätte man einen anderen, ersten Vorreiter der nationalen Symphonik finden müssen. Als seine ersten Werke eine Anknüpfung an Mendelssohns Ouvertüre *Die Hebriden* und die Welt der Ossian-Sage mit einem neuen, volksliedhaften Ton und zudem mit derben Harfenschläge der Barden kombinierten, war Leipzig bereit.

Die Darstellung verfolgt weiter die Frage nach der Wandlung der Wertschätzung von Gade seit den 1850er Jahren. Mit der Zeit wurden die ‚nordischen‘ Züge entweder weggelassen oder als Selbstzitat empfunden, und die Nähe zu Mendelssohn wurde in der Wahrnehmung deutlicher bemerkt. Beide Erscheinungen trugen zum Zweifel am Gades Originalität bei: entweder wurde er zum Epigone seiner selbst oder einem Epigone Mendelssohns. Aus dieser Falle gab es kaum einen Weg heraus. Seine Musik wurde in einer Zeit, wo Wagnerianer und Brahminer das diskursive Umfeld prägten, als niedrig hingestellt. Und als zugleich eine neue Lieblichkeit auch in der dänischen Malerei erkannt wurde, wird Gade zuletzt bei Walter Niemann, der 1906 *Die Musik Skandinaviens* publizierte, als „explicit dänischer Komponist“ (S. 190) dargestellt. Zu der Zeit ist aber auch schon die europäische Rezeption von skandinavischer, moderner Literatur wie Jens Peter Jacobsen vorausgegangen. Diese Beschreibung des deutschen Rezeptionsdiskurses ist überzeugend, muss aber eher als eine Relativierung seines Status als eine vernichtende Abwertung gelten, da er noch als ein sehr bedeutender Komponist galt, dessen Musik man weiter spielte und rezensierte.

Im letzten Kapitel, ‚Gades Kairos: die diskursiven Schnittstellen‘, werden die Hauptmerkmale der Gade-Rezeption als drei ineinander verflochtene Diskurse zusammengefasst: ein ästhetischer (Originalität), ein politischer (Nationalität) und ein kultureller (das ‚Nordische‘). Diese Teilung, obwohl schwierig, macht deutlich, dass hier nicht nur verschiedene Diskurse, sondern auch Diskurse auf unterschiedlichen Ebenen gleichzeitig wirken. Da das Originelle auf das Kulturelle (‚nordische‘) sich stützte, das wiederum durch die nationalen Bewegungen eine politische Komponente bekam, hängt alles zusammen.

Das heißt jedoch nicht, dass Gade nicht mehr als Nationalkomponist dienlich war, als er nach Kopenhagen zurückkehrte und weithin die Ästhetik der Leipziger Schule vertrat. Im Gegenteil wurde Gade zum unbestrittenen ersten Mann im Kopenhagener Musikleben in den vier Jahrzehnten nach 1850, ein Musikleben, das er dem Leipziger Modell nachgestaltete. Er war ja in Leipzig nicht nur als Komponist, sondern auch als Dirigent des Gewandhaus-Orchesters und als Lehrer des Konservatoriums tätig gewesen. Über die Jahre wurde sein Personalstil und die Leipziger Ästhetik, einschließlich ihres Konservatismus, der auch in Leipzig zu finden war, in Dänemark als ‚dänisch‘ empfunden, auch ohne jeden Hauch von Volksliedern oder Barden-Gesang.

Zuletzt ein Wort über den „Präzedenzfall“ Gade. Er wird erstens durch die „musikalischen Aneignung der altdänischen Balladen und Heldenlieder in der Ersten Symphonie“ in die Lage gesetzt, ein „gattungsgeschichtliches Novum“ zu schaffen; Schumann spricht von „ganz originellen Melodieweisen“, die so „in den höheren Gattungen der Instrumentalmusik“ nicht vorher gesehen seien (S. 200). So wird er als derjenige vorgestellt, der als „geschichtlich wirkmächtige Neuerung ... die Integration eines Volksliedes in den sinfonischen Prozess“ geschafft hat, und alle folgende analoge Konzepte bei Tschairowski, Glasunow, Stanford, Dvořak und Sibelius „referieren letztlich – ob bewusst oder unbewusst – auf“ Gades Prototyp (S. 202). Zweitens wird er zum „Begründer der ... ‚skandinavischen Schule‘“ (S. 188) und „Begründer der neuen skandinavischen Tonkunst“ (S. 190) emporgehoben, gestützt auf Aussagen von Riemann und Spitta. Die Begründungen sind in beiden Fällen aus der Rezeptionsgeschichte geholt.

Beim genaueren Hinsehen scheint dies nicht der musikkulturellen Realität zu entsprechen. Die meisten Komponisten, die in ihren Heimatländern nationale Symphoniker wurden, reisten fortan nach Leipzig, und wie Yvonne Wasserloos dargestellt hat (*Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert*, Hildesheim 2004), wurde im ganzen nordeuropäischen Raum das Leipziger Modell, das sowohl das Komponieren im ‚nationalen Ton‘ und die institutionelle Einrichtung von Orchestern und Konservatorien umfasst, nachgebildet. Das gilt auch für die skandinavischen Komponisten. Grieg hat seine gesamten Lehrjahre in Leipzig verbracht, und erst 1867 wurde es überhaupt möglich, im neuen Konservatorium in Kopenhagen bei Gade zu studieren. Eine eindeutige Präzedenz gibt es nur in sehr vermitteltem Sinne in einer solchen im Grunde gemeinsamen Musikkultur im mittel- und nordeuropäischen Raum.

Das Buch ist sehr lesenswert und bleibt ein wichtiger Beitrag auch für weitere Arbeiten, die sich die verwickelten Prozesse des musikalischen und musikalisch diskursiven Austauschs im Mittel- und Nordeuropa des 19. Jahrhunderts anschauen werden.

Michael Fjeldsøe

Der Verfasser:

Michael Fjeldsøe, professor, dr.phil & Ph.D., Department of Arts and Cultural Studies, University of Copenhagen, Karen Blixens Vej 1, DK-2300 Copenhagen S, Denmark · fjeldsoe@hum.ku.dk