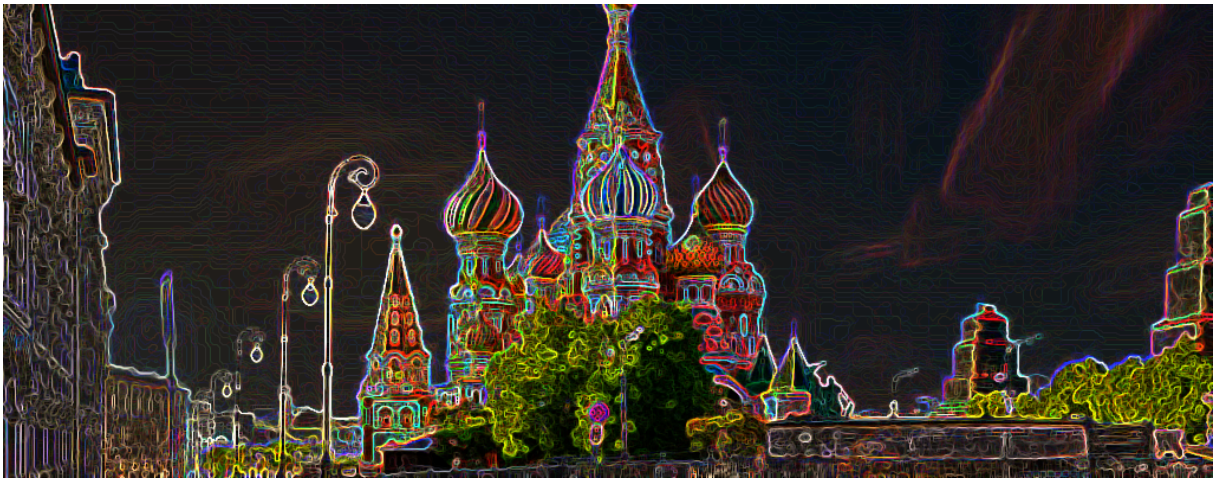


Wagner in Rusland

Tekst: Jos Hermans (Leidmotief)
Bewerking: Gustaaf Vossenaar

"Dus nu ben ik in Azië, echt in Azië, mijn kind! Het Kremlin is een conglomeraat van prachtige gebouwen uit Duizend-en-één-nacht; je hebt er uitzicht op deze stad met 400.000 inwoners en 800 kerken, waarvan sommige vijf koepels hebben; alles is kleurrijk, helder, verguld, overkoepeld - zo vreemd en wonderlijk dat ik in lachen moest uitbarsten van verbazing."

(Richard Wagner, Brief aan Mathilde Maier, 21/22 maart 1863)

Wagner verovert Rusland

"Germanen en Slaven - dat gaat goed samen". Zo heet het in de laatste brief van Richard Wagner uit Venetië aan Angelo Neumann, de drukke en succesvolle theaterimpresario die op dat ogenblik met zijn *Richard Wagner Theater* door Duitsland en Europa toerde en tussen 1 september 1882 en 5 juni 1883 *Der Ring des Nibelungen* opvoerde in 14 Duitse en 10 buitenlandse steden. Met zijn opmerking bedoelde Wagner ongetwijfeld dat de *Ring* waarschijnlijk geen succes zou worden in de Latijnse landen, maar veel waarschijnlijker zou zijn in Scandinavië (waar Neumanns tournee niet naartoe ging) of in het Oosten: "Rusland - Stockholm - Kopenhagen - uiteindelijk ook Hongarije - Alles OK".
Zes jaar later kwam deze voorspelling uit. Neumanns gezelschap gaf in maart en april 1889 gastvoorstellingen in Sint-Petersburg en Moskou en voerde de hele *Ring* vijf keer op in de twee keizerlijke hoftheaters. De dirigent was de jonge Karl Muck, die toen nog in Praag werkte. De uit München afkomstige Karl Lautenschlager was verantwoordelijk voor het decorontwerp. Heinrich en Therese Vogel (later vervangen door Therese Malten), beiden met Bayreuth-ervaring, behoorden tot de zingende protagonisten. Het orkest (106 musici in totaal!) werd verzorgd door het Mariinsky Theater in St. Petersburg en kon, in de woorden van Angelo Neumann, "zelfs de vergelijking met Bayreuth doorstaan". Het werd ervaren als een opwindend evenement.

Rusland ging een periode van enorme Wagneriaanse euforie tegemoet. Tot aan de Eerste Wereldoorlog veroverden de werken van Wagner de Russische operapodia en bereikten, gemeten aan het aantal voorstellingen, zelfs een zekere dominantie in zowel Sint-Petersburg als Moskou. Zelfs vooraanstaande Russische musici als Tsjaikovski of de vertegenwoordigers van het ‘Machtige

Hoopje' - Balakirev, Moessorgski, Borodin, Rimski-Korsakov en Cui - konden na een aanvankelijke strenge afwijzing niet ontsnappen aan de fascinatie voor Wagners muziek. De impact van dit fenomeen was enorm en besmette ook de literatuur en de schilderkunst. De Russische musicologe Ella Machrova geeft hiervan de volgende inzichtelijke typering: "Een echte Wagner boom werd ontketend door de jonge 20e eeuw. Bijna anderhalf decennium lang was Wagner het epicentrum van de Russische cultuur. En niet alleen van de muziekcultuur. [...] De Russische kunst van het zogenaamde "zilveren tijdperk" is ondenkbaar zonder Wagner, zonder de invloed van zijn ideeën, zijn dienst aan het "kunstwerk van de toekomst" en de toekomst van de mensheid. Deze bewering kan paradoxaal of zelfs aanmatigend lijken, maar het bijzondere van het Russische "zilveren tijdperk" groeide en bloeide op een esthetisch terrein dat was voorbereid door de Duitse kunstenaar Richard Wagner. Er is de originaliteit van Russische meesters als Alexander Skrjabin en Nikolai Rimski-Korsakov (vooral zijn latere werk), Vjatsjeslav Ivanov en Alexander Blok, Andrej Bely en Valeri Brjoesov, Nikolaj Roerich, Alexander Benois en vele anderen, maar we zijn al lang vergeten de wortels van hun kunst te herkennen. We zijn vergeten hoeveel onze kunst aan het begin van de 20e eeuw aan Wagner te danken heeft. Het Russische "Wagnerianisme" van deze korte periode vormt één van de interessantste bladzijden uit de geschiedenis van de binnenlandse kunst. [...] In feite was geen enkel ander land zo "besmet" door Wagner als Rusland."

"Niet alleen de muziek van de toekomst maar de muziek van de eeuwigheid"

- Pjotr Vjazemski over de muziek van Wagner in 1858 -

Dit alles had natuurlijk een voorgeschiedenis. Allereerst dient men te beseffen dat de opera in Sint-Petersburg en Moskou tijdens het tsaristische bewind onder regeringscontrole stond, en dat de repertoires werden gedicteerd door de uiterst conservatieve smaak van de adel, die op dat moment volledig in de greep was van Italomania.
Het is ironisch dat de eerste die in Rusland de grootsheid van Wagner inzag een schrijver was. In 1858 merkte de dichter en essayist Pjotr Vjazemski in zijn dagboek profetisch op dat Wagners muziek "niet alleen de muziek van de toekomst, maar de muziek van de eeuwigheid" was. Op dat moment waren wagnerianen in Rusland zwaar in de minderheid. Vóór Wagners bezoek aan Rusland hadden slechts twee critici zich in de Russische pers gewaagd aan het verdedigen van de componist: de componist Alexander Serov en de criticus Konstantin Zvantsov. In Serov vond Wagner een begenadigde bondgenoot, want zijn geanimeerde en goed geïnformeerde artikelen tilden de kwaliteit van de muziekkritiek in Rusland naar een ongekend professioneel niveau.

Portret van Alexander Serov (1820 – 1871) geschilderd door zijn zoon Valentin Aleksandrovich Serov

Serov maakt kennis met de geschriften van Wagner nog voor hij zijn muziek heeft gehoord. *Opera en Drama* leest hij voor het eerst in 1852 (een jaar na de publicatie ervan) en behandelt het met een gezonde scepsis. Wanneer hij twee jaar later *Het kunstwerk van de toekomst* ontdekt, hebben deze gevoelens echter plaatsgemaakt voor een grenzeloze bewondering. Een vergelijkbare omslag vindt ook plaats met betrekking tot Wagners muziek. Wanneer Serov de ouverture van *Tannhäuser* voor het eerst hoort tijdens het concert van de Filharmonische Vereniging in 1856, vindt hij het "boeiend en zelfs opmerkelijk, maar zeker niet mooi, en vanuit muzikaal oogpunt niet in staat om enig plezier te verschaffen". Tijdens zijn eerste buitenlandse reis in 1858 hoort hij vervolgens zes uitvoeringen van *Tannhäuser* achter elkaar, en tegen de tijd dat hij terugkeert naar Rusland is zijn bekering tot het wagnerisme totaal.

De door Wagner gedroomde synthese van alle kunsten was het basismotief voor Serovs bewondering: "Ik ben gefascineerd door Wagner. Ik speel en studeer zijn werken; over hem lees ik, spreek ik, schrijf ik, preek ik. Ik ben er trots op zijn apostel in Rusland te zijn". In 1859 hoort Serov *Lohengrin* in Dresden en bezoekt hij Wagner in zijn Zwitserse asiel in Luzern. Bij die gelegenheid hoort hij voor het eerst de net voltooide muziek van *Tristan und Isolde*. In 1864 ontmoeten zij elkaar opnieuw, ditmaal in Wenen. In 1868 ziet hij een uitvoering van *Tristan* en de première van *Meistersinger* in München en in de zomer van 1869 bezoekt hij Wagner opnieuw in Tribschen. Hans von Bulow en Cosima typeren hem als de "Russische Richard Wagner".

Serovs verering van Wagner maakte hem niet geliefd bij de rest van het componerende broederschap in Sint-Petersburg. Aleksandr Dargomyzhsky, tegen die tijd de doyen van de Russische muziek, deelde hetzelfde geboortejaar met Wagner en een interesse in de dramatische mogelijkheden van de opera, maar had verder weinig met hem gemeen. Hij maakte voor het eerst kennis met Wagners muziek in 1856, toen Serov hem de piano-bewerking van *Tannhäuser* leende, en zijn oordeel luidde dat er "veel poëzie" in het libretto zat, maar dat Wagners vocale schriftuur onnatuurlijk was. Hij vond Wagners esthetische theorieën even onsmakelijk als zijn muziek en onderwierp beide aan een niet aflatende stroom van spot in het satirische tijdschrift ‘Iskra’. Dargomyzjsky's vijandigheid tegenover Wagner is echter hoogstwaarschijnlijk toe te schrijven aan onzekerheid, en het is interessant om op te merken dat er vervolgens meer dan eens parallellen werden getrokken tussen zijn en Wagners compositiemethoden. Dargomyzjsky vond Wagners muziek bedreigend, en vreesde dat zijn theorie over de "kunst van de toekomst" de ontwikkeling van de jonge Russische school zou "verstoren" en "de vaart eruit zou halen". Geen van de vijf componisten uit de Balakirev-kring die deze "jonge Russische school" (het “*Machtige Hoopje”*) vormde, zou ooit toegeven zich door Wagner bedreigd te voelen, maar het veelzeggende stilzwijgen waarmee de meesten van de groep de eerste uitvoeringen van zijn muziek in Rusland en zijn komst naar Petersburg begroetten, spreekt boekdelen. Het was een tijd waarin de Russische literatuur, schilderkunst en muziek bezig waren nationale onafhankelijkheid en esthetische soevereiniteit te verwerven. Een tijdelijke afscheiding van allesoverheersende invloeden uit West-Europa, zoals geformuleerd door het "Machtige Hoopje" was dan ook heel begrijpelijk.

Noch Moesorgski noch Balakirev lieten zich in hun geschriften uit over Wagner, hoewel de haat van de laatste blijkbaar "intens" was, en in felheid alleen geëvenaard werd door die van Cesar Cui, die vanaf 1864 optrad als woordvoerder van de groep in de pers. Rimski-Korsakov zou op latere leeftijd nog veel over Wagner schrijven, maar was voorlopig in de ban van Balakirev. Borodin was het enige lid van de groep die daadwerkelijk opera's van Wagner had horen uitvoeren (*Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser* en *Lohengrin* had hij in 1861 in Mannheim gehoord). De gevoelens van respect die hij voor de componist begon te koesteren, moesten echter worden onderdrukt toen hij in 1862 toetrad tot de kring van Balakirev. Pjotr Boborjkin, een naaste medewerker van de groep, bevestigde dat "ze geen enkel enthousiasme hadden voor Wagner". Ook Vladimir Stasov, de belangrijkste ideoloog van de groep, speelde een belangrijke rol in het aanwakkeren van anti-Wagner sentimenten.

In de jaren vanaf 1860 was Wagner een muzikale beroemdheid geworden, en in november 1862 ontvangt hij een uitnodiging van de Filharmonische Vereniging in Sint-Petersburg om het jaar daarop twee concerten met zijn eigen muziek te dirigeren tegen een vergoeding van 2000 zilveren roebel. Als ex-revolutionair en vriend van Bakoenin zal hij zijn hele verblijf lang bespioneerd worden door de tsaristische geheime politie. Wagner geeft zijn eerste concert op 19 februari 1863 in de Zaal van de Adel, waar hij 130 musici tot zijn beschikking had, geselecteerd uit het keizerlijk orkest. Zijn Russische publiek vermaakt hij met fragmenten uit al zijn meest recente werken. Ze horen zelfs veel fragmenten uit de *Ring* en *Die Meistersinger*, werken waaraan Wagner nog aan het schrijven is. Zo hoort het Russische publiek als één van de eersten ooit de de Walkürenritt en de Feuerzauber-muziek uit *Die Walküre*, de Schmiedelieder uit *Siegfried* en de ouverture tot *Die Meistersinger*, evenals beproefde favorieten als de ouverture tot *Lohengrin*.

De **Sint-Petersburg Philharmonia**, de oudste Philharmonia van Rusland, is ruim tweehonderd jaar oud. De geschiedenis gaat terug tot 1802, toen de St. Petersburg Philharmonic Society, de eerste in Europa, werd opgericht. Het gebouw waarin de Philharmonia is gevestigd, werd in 1839 gebouwd door architect P. Jacot (de gevel ontworpen door C. Rossi) voor de Sint-Petersburgse 'Vergadering van de Adel'.

De zaal met zijn prachtige akoestiek en een capaciteit van ruim 1500 personen is sinds de jaren 1840 het centrum van het muziekleven van de stad. Talloze gerenommeerde muzikanten uit de 19e eeuw traden er op, waaronder F. Liszt, H. Berlioz, R. Wagner, G. Mahler, A. Rubinstein, K. Schumann, P. Viardo, P. Sarasate en vele anderen. Veel werken van exponenten van de Russische klassieke traditie als Borodin, Moessorgski, Tsjaikovski, Rimski-Korsakov en Glazunov gingen op deze historische plek in première.

De dag na zijn eerste concert schrijft Wagner op verheven (en overdreven) toon aan Mathilde Maier: "Het concert is afgelopen. Het was echt schrikbarend; ik heb nog nooit zo'n warme ontvangst gehad als hier in Rusland!!! Het publiek - drie- tot vierduizend mensen - verslond mij bijna!!! ... Toen ik de prelude van *Lohengrin* moest herhalen, begonnen mijn zenuwen het te begeven en was het alsof het hele orkest - 130 mensen - in engelen veranderde en mijn aankomst in de hemel begroette met bijzonder extatische muziek. Het was een subliem, ontroerend moment! '

Tijdens het tweede concert, gehouden op 26 februari, zal Wagner voor het eerst het voorspel (Liebestod) en het slot (Verklärung) uit *Tristan und Isolde* combineren. Zijn derde concert, op 6 maart in de Keizerlijke Opera (de thuisbasis van de Italiaanse opera tijdens het seizoen), was een benefietconcert voor hemzelf. De vorige twee concerten waren uiterst succesvol geweest en het derde was blijkbaar geen uitzondering, als we Wagner op zijn woord mogen geloven: "Het concert zelf was boven verwachting geslaagd, en ik kan me niet herinneren ooit zo enthousiast door een publiek te zijn ontvangen als hier het geval was, want zelfs het aanvangsapplaus was zo stormachtig en duurde zo lang dat het me overweldigde, iets waaraan ik anders niet gemakkelijk toe kom. De vurige toewijding van het orkest zelf schijnt sterk te hebben bijgedragen tot het enthousiasme van het publiek. Want het waren mijn honderdtwintig musici zelf die herhaaldelijk aanzetten tot de onstuimige uitbarstingen van applaus, een gebeurtenis die in Sint-Petersburg ongekend leek. Van sommigen van hen hoorde ik uitroepen als 'Laten we toegeven dat we tot nu toe niet wisten wat muziek is!'"

De concerten van Wagner wekten onvermijdelijk veel belangstelling in de Petersburgse muziekwereld. De 20-jarige Tsjaikovski bewaarde zijn herinneringen aan Wagners dirigeren nog lang, zoals blijkt uit zijn brief aan Nadezjda von Meck uit 1879: "Wie die symfonieën niet heeft horen uitvoeren onder leiding van Wagner kan ze niet volledig beoordelen of hun onbereikbare grootsheid begrijpen". Er is geen bewijs dat Moesorgski of Borodin één van Wagner's concerten hebben bijgewoond, maar in een brief van 18 februari 1863 vinden we Cui die Balakirev uitnodigt "Wagner te gaan zien" de volgende avond. Een brief van Balakirev aan Rimsky-Korsakov (die in het buitenland was voor de marine) bevatte het onwaarschijnlijke oordeel dat het concert "niets nieuws of interessants" had opgeleverd.

Na de concerten in Petersburg reisde Wagner in twintig uur naar Moskou om daar enkele concerten te geven op uitnodiging van de Keizerlijke Theaterdirectie, die hoopte er zijn voordeel mee te kunnen doen. De kille onverschilligheid die Wagner aantrof in zijn relaties met de Russische ambtenarij in Moskou stond in schril contrast met de officiële pracht en praal van Verdi's bezoek enkele maanden eerder. Leonid Lvov, hoofd van het Bolsjoj Theater (die Wagner afdeed als "armzalig") erkende alleen Italiaanse opera en wilde niets te maken hebben met het bezoek.

Wagner was oorspronkelijk naar Rusland gekomen met de bedoeling twee concerten te geven en het land eind februari te verlaten. Vanwege het financiële gewin dat met meer concerten te behalen viel, en vooral vanwege het vooruitzicht op mecenaat van de Russische aristocratie, werd zijn verblijf in Rusland echter aanzienlijk verlengd. Voor hem waren de avonden die hij aan het hof had doorgebracht met het voorlezen van zijn werken aan groothertogin Elena Pavlovna een goede investering, want hij was ervan overtuigd dat er "iets goeds" zou voortkomen uit zijn betrekkingen met deze "belangrijke dame". Aanvankelijk leek Wagners veronderstelling juist, want Elena Pavlovna doneerde Wagner 1.000 roebel (aangezien zijn laatste concert een liefdadigheidsevenement was) en liet weten dat ze het bedrag jaarlijks zou kunnen verlengen totdat zijn positie verbeterde. Wagners Russische onderneming was inderdaad zeer lucratief geweest en op het moment van zijn vertrek (hij was nu bijna twee maanden in Rusland) koesterde hij al plannen om het jaar daarop terug te keren. Verdere steun van Elena Pavlovna zou mogelijk zijn geweest, maar Wagner deed zijn financiële smeekbeden te snel, en de hertogin (ongetwijfeld beledigd door zijn gebrek aan gratie en onbewogen door zijn geschenk van een luxe-editie van de *Ring*) trok even snel haar steun weer in. Om verschillende redenen heeft Wagners tweede bezoek aan Rusland nooit plaatsgevonden. De Filharmonische Vereniging probeerde Wagner in 1866 opnieuw in Sint-Petersburg uit te nodigen, maar inmiddels was koning Ludwig II beschermheer van de componist geworden.

Elena Pavlovna (1807 - 1873)

In 1868 volgt dan de eerste opvoering van *Lohengrin* in Sint-Petersburg. Dirigent is Konstantin Ljadov, de vader van de componist Anatolij Ljadov. De eigenlijke muzikale repetitie werd echter gedaan door de jonge kapelmeester Eduard Napravnik, die later lange tijd aan het hoofd van het Mariinsky Theater zal staan. De stijl van het decor en de voorstelling was traditioneel en in overeenstemming met de conventies van die tijd. Bekende zangers als Fjodor Nikolski en Julia Platonova zongen de hoofdrollen. De productie werd verdeeld ontvangen en was geen lang leven beschoren, maar werd uiteindelijk de basis van een toekomstig Wagner-repertoire.

Moesorgski, Cui, Rimski-Korsakov, Balakirev en Dargomyzjsky behandelden *Lohengrin* met "complete minachting" toen ze de première bijwoonden, terwijl er van Dargomyzjsky een eindeloze stroom van spot, hoon en venijnige kritiek kwam. Balakirev liet Nikolaj Rubinstein ondertussen weten dat hij *Lohengrin* "voor de eerste en laatste keer" had gezien. Het was echter Cesar Cui die de meeste hoon over de productie uitstortte. Rimski-Korsakov zal daar later aan herinneren in zijn "Kroniek van mijn muzikale leven": "Balakirev, Cui, Moesorgski en ik zaten samen met Dargomyzjski in een loge. We uitten onze diepe minachting voor *Lohengrin*, Dargomyzjski verspreidde een onuitputtelijke stortvloed van grappen en venijnige opmerkingen. En dat in een tijd dat de *Ring* al half af was en de *Meistersinger* gecomponeerd, werken waarmee Wagner met ervaren hand de weg vooruit voor de kunst toonde meer dan wij, de Russische 'vernieuwers'".

In een nieuwe productie uit 1873 bleef *Lohengrin* tot aan het eind van de jaren dertig op het repertoire staan. In 1881 werd het werk ook opgevoerd in het Bolsjojtheater in Moskou. In 1874 volgde *Tannhäuser* in Sint-Petersburg als tweede Wagner-opera. De dirigent was nu Eduard Naprawnik. Het

decor werd verzorgd door hetzelfde team als voor *Lohengrin*, opnieuw in de gebruikelijke historiserende stijl. Het kende een spectaculair succes. Zelfs de adel - die voor het overige alleen de Italiaanse opera erkende - begon nu stilaan "langs te komen" bij het Mariinsky-theater, dat nog steeds niet helemaal werd gezien als een respectabele uitgaansgelegenheid. Volgens een eigentijdse recensie was het "zo levensecht dat de toeschouwer die eenmaal de Wartburg had bezocht eraan zou beginnen twijfelen of hij niet in één seconde door een vliegend tapijt naar Eisenach was getransporteerd". De choreografie van de Venusberg-scène werd ontworpen door de beroemde balletmeester Marius Petipa. (Overigens choreografeerde Mikhail Fokin in een nieuwe productie van *Tannhäuser* in 1910 in het Mariinsky Theater de Venusbergscène met de latere wereldberoemde dansers Tamara Karsavina en Vjatsjeslav Nijinski). Nikolski en Platonova waren opnieuw te horen in de hoofdrollen. Samen met *Lohengrin* was *Tannhäuser* één van de populairste repertoirestukken in Sint-Petersburg. Kort na de eerste uitvoering in Sint-Petersburg verscheen *Tannhäuser* in 1877 op het toneel van het Bolsjojtheater in Moskou. In 1879 volgde *Rienzi* als derde Wagner-opera in het Mariinsky Theater. De voorstelling was echter geen succes en werd na vijf reprises afgelast.

En zo had Wagner zijn weg gevonden naar het Russische operarepertoire met twee van zijn belangrijkste vroege werken. In 1914 was *Lohengrin* alleen al in Sint-Petersburg 135 keer opgevoerd en *Tannhäuser* maar liefst 137 keer. Er volgden Wagner-producties in verschillende grote provinciesteden zoals Kiev, Odessa, Reval (het huidige Tallinn) en Warschau (destijds de hoofdstad van een Russisch groothertogdom).

De *Ring* in St. Petersburg en Moskou

Angelo Neumanns opvoeringen van de *Ring*-tetralogie betekenden de echte doorbraak van Wagners muziek in Rusland. Vier cycli werden gespeeld onder leiding van Karl Muck. Aangezien geen enkel deel van de Ring ooit in Rusland was opgevoerd, was dit een gebeurtenis van formaat, en volgens het dagblad *Teatr i zhizn* (dat de gebeurtenissen op de voet volgde en dagelijks samenvattingen opnam) kwam niet minder dan "heel Petersburg" bijeen om de eerste opvoering van *Das Rheingold* bij te wonen. De vier cycli waren volledig uitverkocht en Neumann beoordeelde de Russische tournee als een groot succes. Niet alleen stak het Russische orkest volgens hem gunstig af bij dat in Bayreuth, maar ook vond hij het mannenkoor in *Götterdämmerung* het beste dat hij ooit had gehoord. Therese Malten was alleen voor de eerste cyclus geboekt. Neumann moest haar overhalen te blijven nadat een luidruchtige demonstratie van verontwaardiging vanuit het publiek aan het begin van de tweede cyclus het ingrijpen van de politie noodzakelijk had gemaakt.

Therese Malten als Brünhilde

Typerend was de veranderde, quasi gelouterde houding van de inheemse componisten en musici, die zich aanvankelijk fel tegen Wagner hadden verzet. Al in 1867 zei Moessorgsky bijvoorbeeld tegen Rimsky-Korsakov: "Wij schelden vaak tegen Wagner, maar Wagner is sterk, en hij is sterk, omdat hij de kunst aanpakt en door elkaar schudt." Tsjaikovski wijdde een bewonderende recensie aan de *Lohengrin* prelude in 1871 en deed verslag vanuit Bayreuth in 1876, waar hij samen met Nikolai Rubinstein, Cui en de Sint Petersburgse muziekpublicist Laroche de eerste Festspiele bezocht. In zijn zeer kritische recensie kon men echter ook passages als dit lezen: “De tetralogie van Wagner is in zijn gigantische omvang zo'n gecompliceerd en zo'n fijnzinnig doordacht werk dat er veel tijd nodig is om het te bestuderen en dat het meerdere malen gehoord moet worden. [...] Ik moet zeggen dat iedereen die gelooft in de ethische kracht van de kunst, gegeven de grote artistieke onderneming die door haar intrinsieke waarde en effect vrijwel zeker een mijlpaal in de kunstgeschiedenis zal vormen, niet anders kan dan van Bayreuth een zeer verfrissende indruk te krijgen. [..] Als componist is Wagner ongetwijfeld één van de meest opmerkelijke persoonlijkheden van de

“Wagner is sterk omdat hij de kunst aanpakt en door elkaar schudt”

- Modest Moessorgsky in 1867 -

tweede helft van deze eeuw, en zijn invloed op de muziek is immens. Niet alleen was hij begiftigd met een grote muzikale verbeeldingskracht, maar hij opende ook nieuwe vormen voor zijn kunst en vond wegen die vóór hem niet bekend waren; hij was, zo kan men zeggen, een genie die in de gelederen van de Duitse muziek naast Mozart, Beethoven, Schubert en Schumann staat."
Uiteindelijk bleef Tsjaikovski toch een zekere afstand behouden want zijn esthetica was op een andere leest geschoeid: "Volgens mijn diepe en vaste overtuiging was hij een genie dat een verkeerde weg volgde. Wagner was een groot symfonicus, maar geen operacomponist. Als deze buitengewone man, in plaats van zijn leven te wijden aan de muzikale illustratie van figuren uit de Germaanse mythologie in operavorm, symfonieën had geschreven, zouden we misschien meesterwerken bezitten die de vergelijking met de onsterfelijke creaties van Beethoven waard zijn."

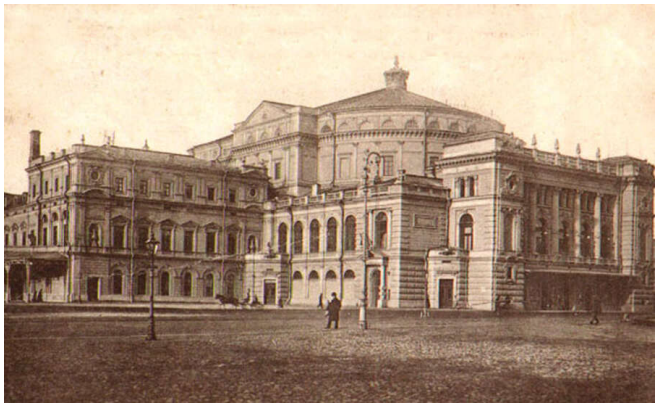
Rimsky-Korsakov veranderde radicaal van mening nadat hij vele repetities en vervolgens de opvoeringen van de *Ring* door Angelo Neumann had meegemaakt. Zo schreef hij in een brief dat hij "onwillekeurig van Wagner was gaan houden, als van een vrouw. Wagner was in dat seizoen een groot fenomeen in onze kring. Er was een tijd dat ik hem afwees, maar nu geloof ik vast in hem, als in de Apostel Paulus". Als componist nam hij Wagners aanwijzingen in verband met leidmotieftechniek en instrumentatie ter harte. Zijn voorlaatste opera, *De legende van de onzichtbare stad Kitesj en de maagd Fevronija*, werd door tijdgenoten zelfs omschreven als de "Russische Parsifal". Alexander Glasunov, die de Ring in 1889 samen met Rimsky-Korsakov had meegemaakt, schreef enthousiast aan Tsjaikovski: "Ik moet toegeven dat ik zelden door zo'n enthousiasme werd bevangen. Ik herken mezelf niet. [...] We waren gewoon in een roes samen met Nikolai Andrejevitsj [Rimsky-Korsakov]."
Achteraf echter noteerde Tsjaikovski op 23 maart 1889 enigszins verontwaardigd in zijn dagboek: "Brief van Glasunov. (Hij is een Wagneriaan!) ". En Cui, tot dan toe waarschijnlijk de meest resolute Wagner-tegenstander in het "Machtige Hoopje", publiceerde na de Neumann-*Ring* een uitgebreide en inzichtelijke studie over de tetralogie.

Interessant is dat ook Vladimir Stasov zijn opvattingen over Wagner bijstelde. Hoewel Stasov sterk overtuigd bleef van Dargomyzjski's superioriteit als hervormer van de opera, bekende hij een grote bewondering te hebben voor *Die Meistersinger* (dat zowel realistisch was in zijn behandeling als nationalistisch in zijn onderwerp, de twee belangrijkste criteria in de kunst, volgens hem) en kreeg hij respect voor veel van Wagners symfonische schriftuur.

Heel wat leden van het Russische hof woonden in 1889 voorstellingen bij van de Ring. Daaronder ook Alexander III zelf en de tsarina. Volgens Cosima Wagners vriendin gravin Marie Wolkenstein, echtgenote van de Oostenrijkse ambassadeur in Sint-Petersburg, was het publiek "met elke voorstelling enthousiaster geworden totdat *Götterdämmerung* met vurig enthousiasme werd begroet". De Ring was zelfs zo'n succes dat niet alleen het Directoraat Keizerlijke Theaters een verzoek indiende om nog een cyclus op te voeren (wat Neumann afwees), maar dat ook de tsaar zelf het gezelschap verzocht de *Ring* in Moskou op te voeren. Ook in Moskou werd de tetralogie goed ontvangen, ook al waren de kassaopbrengsten niet zo hoog als in Sint-Petersburg.
De Keizerlijke Theaters wilden graag dat Neumann en zijn gezelschap het jaar daarop zouden terugkeren, maar alle pogingen om een tweede tournee te organiseren, zowel in 1890 als in 1891, moesten worden opgegeven. De ondertekening van de Frans-Russische alliantie was er medeverantwoordelijk voor dat de omstandigheden voor Wagner na 1890 "minder gunstig" werden, aldus Mikhail Stanislavski: "Het was zelfs onmogelijk om het over Duits, Duitse mensen en Duitse kunst te hebben .... Onze jongeren werden gegrepen door het Frans-Russisch enthousiasme en probeerden hun patriottische gevoelens te tonen door Duitsers aan te vallen die vredig met een pul bier in de dierentuin zaten. In die omstandigheden zou het volslagen dwaasheid zijn geweest om ervan te dromen de ervaring van 1889 te herhalen en nog een reeks Wagner-voorstellingen te geven."

In februari en maart 1898 vond er weer een grote Wagner-gastvoorstelling plaats in Sint-Petersburg. De impresario Georg Paradisi bracht er *Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan*, *Meistersinger*, *Walküre* en *Siegfried*. De dirigent van de meeste voorstellingen was Hans Richter, die de *Ring* in 1876 in Bayreuth had gedirigeerd. Tot de uitstekende zangers behoorden opnieuw Therese Malten en de beroemde Eduard en Jean de Reszke. In 1899 bracht het Mariinsky Theater zijn eerste productie van

Tristan und Isolde op de planken met Félia Litvinne als Isolde, die vanaf dat moment tot in de jaren twintig één van de belangrijkste Wagner-vertolkers in Rusland bleef. Enkele maanden later volgde een nieuwe productie van *Tannhäuser*, met Ivan Jersjov in de titelrol, de latere legendarische Wagner-tenor, die al snel ook Tristan voor zijn rekening nam. In St. Petersburg werd nu een uitstekend eigen Wagner-ensemble samengesteld. En prins Sergej Wolkonski, sinds 1899 directeur van het Mariinski Theater, liet nu ook de *Ring* instuderen. Tussen 1900 en 1905 werden *Die Walküre, Siegfried, Götterdämmerung* en *Rheingold* opgevoerd. (Tot 1914 werd *Rheingold* 38 keer opgevoerd, *Walküre* 77 keer, *Siegfried* 41 keer en *Götterdämmerung* 45 keer). Eduard Napravnik dirigeerde weer.



Het Mariinsky theater in Sint Petersburg (1890)

Later namen jongere dirigenten als Felix Blumenfeld, Albert Coates, Nikolai Malko en Emil Kuper de muzikale leiding over. Hele Ringcycli en andere Wagner-uitvoeringen vonden vervolgens plaats onder leiding van vooraanstaande gastdirigenten als Arthur Nikisch, Felix Mottl en Wagners schoonzoon Franz Beidler. De Petersburgse *Ring*-productie was in handen van Osip Paletschek, terwijl de decors voor de afzonderlijke delen van de tetralogie door verschillende kunstenaars werden ontworpen. Zo was V. Shiryaev verantwoordelijk voor de eerste akte van de Valkyrie; voor de tweede en derde akte werden de Bayreuthse ontwerpen van de gebroeders Max en Gotthold Brückner en het kostuumontwerp van Carl Doepler gebruikt. J. Quapp, Pjotr Lambin en Wardek Surinjans ontwierpen *Siegfried* eveneens naar Bayreuth-model, terwijl *Götterdämmerung* en *Rheingold* geheel eigen, schilderachtig-symbolistische trekken vertoonden - deze decors werden ontworpen door Alexander Benois (*Götterdämmerung*), één van de intellectuele leiders van het belangrijke tijdschrift en de gelijknamige kunstenaarsvereniging *Mir iskusstva (Wereld van de kunst)*, waartoe ook de Wagner-enthousiasteling en succesvolle theaterman Sergej Diaghilev behoorde, en de schilder en theaterkunstenaar Alexander Golovin (Rheingold).

Alexander Benoit, ontwerp van decor voor Boris Godunov

Daarmee kreeg de hedendaagse beeldende kunst van Rusland, zoals die door de frisse symbolistische beweging vertegenwoordigd werd, toegang tot het theater van Wagner. Benois verwierp nadrukkelijk het conservatieve Bayreuth-theater van het Cosima-tijdperk vanwege zijn historicisme en zijn naturalisme. Hij zocht naar eigenzinnige fantasierijke beeldende oplossingen. De criticus (en vertaler van Wagneriaanse dramatische teksten) Viktor Kolomijzow vond enthousiaste woorden voor *Götterdämmerung*: "In de hele productie is een groot inlevingsvermogen waarneembaar, het streven om routine te vermijden en iets nieuws, origineels te creëren, overeenkomend met de geest van het werk. [...] Persoonlijk houd ik van al die mistige, sprookjesachtige decors die uit een droom lijken te komen, [...] Ze voeren onwillekeurig de gedachten terug naar de diepten der eeuwen, naar de legendarische tijd toen de voorvaderen nog in direct contact leefden met de in mysterie gehulde natuur."

Beide kunstenaars, Benois en Golovin, waren enthousiast over Wagners esthetische concept van het gesamtkunstwerk. Golovin bijvoorbeeld zei naar aanleiding van zijn werk in *Rheingold* het volgende: "In Wagners muziekdrama vond de synthese van de kunst, waarnaar Gluck reeds streefde, haar uitdrukking, [...] alles is vol symboliek en tegelijkertijd in zijn grondgedachte levensecht en algemeen begrijpelijk in de bewering dat de oorzaak van alle dingen in de wereld de zucht naar goud is. [...] De productie van *Rheingold* was voor mij één van de interessantste projecten."

Onder de uitstekende zangers in deze *Ring*-productie waren Félia Litvinne als Brünnhilde (later ook Mariana Tsjerkasskaja), Ivan Jerschov als Loge, Siegmund en Siegfried, en Vladimir Kastorski als Wotan; ook Fjodor Stravinski, de vader van componist Igor Stravinski, was tot aan zijn vroegtijdige dood in 1902 betrokken bij de opvoeringen als bas. Jersjovs fascinerende podiumprésence werd door een criticus uit die tijd als volgt getypeerd: "Jersjov in de rol van Siegfried is Siegfried in werkelijkheid. [...] Elk moment van zijn vertolking is een waarheid, een leven en een schoonheid."

Betekenisvol voor de Petersburgse productie van de *Ring* is het feit dat deze werd afgesloten onmiddellijk na de gebeurtenissen die de fundamenten van het tsarenrijk deden schudden, zoals de revolutie van 1905 en de verloren oorlog tegen Japan. Het rijk wankelde en de godenschemering leek reeds nabij. Wagners *Ring* was een voorbode van de tijd geworden en weerspiegelde een gulzig opgedrongen fin-de-siècle stemming in de gesensibiliseerde intellectuele elite van het land.

Na Sint-Petersburg werd de *Ring*, die al in 1894 was begonnen met *Siegfried*, in 1911 ook in het Bolsjojtheater in Moskou voltooid met *Götterdämmerung*, zij het met meer inspanning. Terwijl Naprawnik voor *Walküre* bijvoorbeeld 15 repetities nodig had met het orkest van het Mariinski Theater en 12 voor *Siegfried*, moesten het er in Moskou 25 of zelfs 41 zijn.

Toch hebben Wagner en zijn Ring sindsdien een dominante rol gespeeld in het Moskouse repertoire. De rol van Siegfried werd vertolkt door de bekende Ivan Altsjevski (die bij een gelegenheid ook werd vergezeld door de Bayreuth-zanger Ernest van Dyck), een uitstekend vertolker, die door Vsevolod Meyerhold geprezen werd omdat hij - net als Sjaljapin en Jersjov - de grote gave bezat om "de zanger uit het operatheater te loodsen en hem dichter bij de acteur van het gesproken theater te brengen".

De Belgische Ernest van Dyck werd in 1997 geëerd met een postzegel

Het jaar 1914 bracht twee bijna parallelle producties van *Parsifal*, die net waren vrijgegeven voor de podia buiten Bayreuth. Op initiatief van de muziekliefhebber graaf Alexander Sjeremetjev (hij dirigeerde ook de eerste voorstelling) werd het werk opgevoerd op het toneel van het Volkshuis en vervolgens in het Hermitage Theater met een toneelontwerp dat dicht bij de Art Nouveau lag. Kundry was de reeds legendarische Félia Litvinne. Enkele weken later werd *Parsifal* ook opgevoerd in het "Theater van het muziekdrama". De Finse dirigent Georg Schneevoigt (die hier ook *Die Meistersinger* had gerepeteerd) bracht het orkest mee uit Helsingfors (Helsinki). Regisseur was de theateravant-gardist Jossif Lapizki.

Het Russisch symbolisme

Portret van Vsevolod Meyerhold door Aleksandr Golovin (1917)

Vsevolod Meyerhold is al een jaar directeur van de Keizerlijke Theaters wanneer hij in 1909 *Tristan und Isolde* realiseert aan het Mariinsky Theater. Het wordt de meest radicale pre-revolutionaire productie, de belangrijkste enscenering van het stuk sinds die van Mahler en Roller in Wenen van 1903. Meyerhold kwam uit Konstantin Stanislavski's school van het realistisch theater, maar verliet deze al snel, nieuwe wegen zoekend naar een vorm van gestileerd theater. Meyerhold was al bekend met de ideeën van Gordon Craig en Georg Fuchs en verdiepte zich nu in Appia's "Die Musik und die Inszenierung". Het bevestigde veel van de intuïtie van zijn eigen werk in het voorgaande decennium, in het bijzonder zijn overtuiging dat een operaproductie de muziek moest volgen in plaats van de gezongen tekst en de verbale instructies. Decor, toneelarchitectuur, verlichting, kleuren en akoestiek moesten samenkomen om een verenigde, levendige presentatie te creëren. "Theater en muziek", zo schreef Boris Pokrovsky, "waren voor hem ondeelbaar, of hij nu Tsjaikovski, Verhaeren of Ostrovski ensceneerde. De muzikaliteit van zijn regie was verbazingwekkend ... Hij verving muziek niet door theater, hij veranderde theater in muziek".

Sinds zijn achttiende was Wagner hem serieus gaan interesseren. In een essay uit 1907 verwijst hij voor het eerst naar Wagner, reflecterend op zijn "synthese van de kunsten". In zijn conceptuele beschouwingen over *Tristan* neemt hij het idee van synthese opnieuw op: "De synthese van de kunsten waarop Wagner zijn hervorming van het muziekdrama baseert, zal zich blijven ontwikkelen - de grote architect, schilder, dirigent en regisseur, leden van deze ontwikkeling, zullen het theater van de toekomst creatief verrijken, maar natuurlijk kan deze synthese niet worden gerealiseerd zonder de nieuwe acteur."

Vervolgens ontwikkelt hij, onder andere op basis van Wagner zelf en Adolphe Appia, zijn ideeën over de esthetisch geconditioneerde, nauwkeurig gestileerde manier van representatie en vindt daarbij ook interessante relaties tussen ruimte en tijd: "De kunst van de opera is gebaseerd op de afspraak dat er gezongen wordt; daarom zijn elementen van het natuurlijke niet toegestaan in het spel, omdat de afspraak onmiddellijk in tegenspraak zou zijn met de werkelijkheid en zo de basis van de kunst zou doen wankelen. Het muzikale drama moet zo gespeeld worden dat geen enkele toeschouwer zich ook maar een seconde afvraagt waarom dit stuk gezongen wordt en niet gesproken. [...] De muziek, die de timing van de toneelactie bepaalt, bepaalt het ritme, dat niets gemeen heeft met het alledaagse. Het leven van de muziek is niet het leven van de alledaagse werkelijkheid. [...] Het ritme van het toneel, zijn innerlijke essentie, is het tegenovergestelde van het echte, alledaagse leven. Daarom moet het hele toneelbeeld van de acteur een artistiek idee zijn, dat af en toe gebaseerd kan zijn op realistische grondslagen, maar dat uiteindelijk verschijnt in een vorm die grotendeels niet identiek is aan wat we in het leven zien. [...] Tot aan de enscenering schept de muziek een

Adolphe Appia

Was een Zwitserse toneel- en licht ontwerper die van grote invloed is geweest op vele regisseurs onder andere Wieland Wagner.

Appia zag licht, ruimte en het menselijk lichaam als kneedbare goederen die geïntegreerd moesten worden om een verenigde mise-en-scène te creëren. Hij pleitte voor synchroniciteit van geluid, licht en beweging in zijn producties van Wagners opera's en hij probeerde korpsen van acteurs te integreren met de ritmes en stemmingen van de muziek.

Uiteindelijk beschouwde Appia licht echter als het primaire element dat alle aspecten van een productie met elkaar versmolt en hij probeerde consequent muzikale en bewegingselementen van de tekst en partituur te verenigen met de meer mystieke en symbolische aspecten van licht.

illusionistisch beeld, pas in de tijd verovert ze door de enscenering de ruimte. De illusie wordt werkelijkheid door de gezichtsuitdrukkingen en bewegingen van de acteurs, die onderworpen worden aan de muzikale tekening; wat eerder alleen meetbaar was in de tijd is nu representatief in de ruimte."

Meyerhold neemt daarmee duidelijk afstand van de ensceneringstijl van het Bayreuth van Cosima Wagner: “De universele erkenning van Bayreuth als model voor de enscenering van Wagner heeft geleid tot de gewoonte om al zijn werken het uiterlijk te geven van het zogenaamde "historische drama". Al die helmen en schilden die glanzen als samovaars, rinkelende maliënkolders en make-up die doet denken aan Shakespeare-geschiedenissen, al dat bont op kostuums en uitrusting, al die acteurs en actrices met ontbloot bovenlijf... En dan botst de vervelende, kleurloze achtergrond van het historicisme - dat volledig verstoken is van mysterie en de toeschouwer dwingt om te proberen het precieze land, de eeuw en het jaar van de handeling te doorgronden - met het muzikale beeld van het orkest dat in een mist van fantasie is gehuld. Want hoe het podium er ook uitziet, Wagners opera's dwingen je om naar de muziek te luisteren. Misschien was dit de reden waarom Wagner, volgens verslagen van vrienden, zijn kennissen tijdens de voorstellingen in Bayreuth benaderde en hun ogen bedekte met zijn eigen handen, zodat ze zich meer konden wijden aan de magie van pure muziek." Aldus een Russisch gekleurde kritiek, die bijna precies gelijk was aan die van Appia.

Samen met zijn decorontwerper, prins Alexander Shervashidze, zoekt Meyerhold nu naar symbolische beelden in een gestileerde vereenvoudiging. Hij zoekt naar ruimtes die de handeling fundamenteel markeren zonder historiserend of naturalistisch te gaan decoreren. Voor de eerste akte schreef hij: “Laat één enkel zeil, dat het hele toneel domineert, een schip creëren in de verbeelding van de toeschouwer.” De tweede akte werd alleen gekenmerkt door een "immense, steil oprijzende kasteelmuur" en de "mystieke fakkel", terwijl de derde akte "alleen werd ingericht met de sombere uitgestrektheid van de horizon en de trieste naakte rotsen van Bretagne".

‘Wagners opera’s dwingen je om naar de muziek te luisteren’

- Vsevolod Meyerhold -

Wat het moeilijkst voor te stellen is, is wat ongetwijfeld het hart van de productie was, namelijk Meyerholds werk met de zangers. Hij was glashelder in wat hij wilde. Naturalistisch acteren in de opera moest wel fout zijn, want "mensen die zich levensecht gedragen op het toneel en dan plotseling in zingen uitbarsten moet wel absurd lijken". Stilering was daarom 'de basis van de operakunst'. De bewegingen van de acteur moesten altijd worden afgeleid van de muziek. Meyerholds conclusie was dat de geïntegreerde operavoorstelling die Wagner voor ogen had niet kon worden bereikt zonder de introductie van een nieuw soort zanger-acteur in de trant van Chaliapin, en dat dit een uitgebreide choreografische component in de zangopleiding vereiste.

Derde akte Tristan en Isolde met de trieste naakte rotsen van Bretagne

Deze *Tristan*-productie was één van de geboorte-uren van het moderne theater, niet alleen voor Rusland. En het zette ook een beslissende koers uit voor de theatrale receptie van Wagner. Hoezeer de voorstelling in die tijd ook voor intense intellectuele polarisatie zorgde, men kon niet om het suggestieve effect en de vernieuwende stijl heen, dankzij de grote artiesten die erbij betrokken waren,

zoals dirigent Eduard Napravnik en de zangers Ivan Jersjov, Mariana Tsjerkasskaja (later Félia Litvinne) in de titelrollen of Vladimir Kastorski als koning Marke.

Terugkijkend op deze periode zal Meyerhold enkele jaren later zeggen dat al zijn producties voor de Keizerlijke Theaters op de één of andere manier compromissen waren geweest. Het lijkt waarschijnlijk dat hij genoegen had moeten nemen met een ontwerper die niet zijn eerste keuze was; Shervashidze werd ongetwijfeld door het theater opgedrongen als bescherming tegen al te moderne voorstellingen.

Toen de productie in januari 1910 werd hernomen, was de muziekdirecteur van dienst Felix Mottl, de Bayreuthse protegé die de eerste uitvoering van *Tristan* in het Festspielhaus had gedirigeerd. Bezorgd om te voorkomen dat hij zou schrikken van de onconventionele decors, regelde de directie dat zijn eerste podiumrepetitie zou plaatsvinden voor de decors van de eerste akte van *Aida*, die op het podium stonden ter voorbereiding op de voorstelling van die avond. Maar toen Mottl uiteindelijk het *Tristan*-decor te zien kreeg, kon hij niet enthousiaster reageren. "De enscenering van *Tristan* is ongelooflijk!" schreef hij in zijn dagboek, om er raadselachtig aan toe te voegen: "Je zou je in Azië kunnen wanen".

Meyerholds productie kan echter alleen worden begrepen in de context van een nieuwe kunststroming, zoals die het begin van de 20e eeuw in Rusland kenmerkte onder het trefwoord "symbolisme". Zelfs als Meyerholds Tristan op zichzelf staat en niet echt als "symbolistisch" kan worden omschreven, is het duidelijk hoe dit theatrale evenement op zoveel manieren verbonden was met nieuwe esthetische standpunten, die - naast vele voorbeelden uit de schilderkunst en sommige uit de muziek (Ciurlionis of Scriabin, bijvoorbeeld) - voornamelijk naar voren kwamen in de literatuur van die tijd. Meyerhold had nauw contact met dichters als Valeri Brjoesov, Vjatsjeslav Ivanov, Andrej Bely of Alexander Blok. Het was op de modernistische schrijvers dat Wagner zijn grootste invloed zou hebben in Rusland.

Ze waren verenigd door een artistiek criterium dat ze - geheel in de geest van Wagner - ver voorbij de esthetische categorieën verstonden, als een maatschappelijk, als een menselijk relevant thema, namelijk om zichzelf te begrijpen als een spirituele formatie, met behulp waarvan de bestaande sociale realiteit, die als knellend werd ervaren en haar einde naderde, overkomelijk leek.

Zo stelde Ivanov dat Wagner "de tweede schepper van dionysische creativiteit na Beethoven" was, maar ook: "over de donkere oceaan van de symfonie heeft de tovenaar Wagner de met goud bedekte transparante Apollinische mythische slaap uitgespreid". Bely sprak over de "neiging van het drama om een mysterie te worden" en vatte samen, verwijzend naar Wagner in de breedste zin van het woord: "Drama is voortgekomen uit mysterie en moet ernaar terugkeren. [...] En is het ook niet zo dat in het leven een wereldwijd mysterie zal worden uitgespeeld? ". De poëzie van Alexander Blok is ondenkbaar zonder de Wagner-ervaring. Steeds weer verschijnt zijn muziek en haar synesthesie als een literair leidmotief, gecombineerd met een apocalyptisch tijdsbesef, maar ook met een profetisch geloof in de toekomst.

Tot slot moet erop worden gewezen dat de constructivistische abstractie - van futurisme tot suprematisme - van kunstenaars als Mikhail Matjoesjin, Kasimir Malevitsj of Vasili Kandinski niet denkbaar was zonder de invloed van Wagner en een intensief debat met hem. Kandinski, bijvoorbeeld, zei in zijn programmatische document "Over het spirituele in de kunst", dat, ook geïnspireerd door Wagner, de synthese of synesthesie van de kunsten overwoog, over Arnold Schönberg: "Hier begint de 'muziek van de toekomst'". En als eerste ervaring uit zijn jeugd beschreef hij een uitvoering van *Lohengrin* in Moskou, waardoor het hem plotseling leek "dat Wagner muzikaal 'mijn uur' had geschilderd"; hiermee doelde hij op het synthetische fenomeen dat hem kort daarvoor zo had geprikkeld bij het zien van Moskou in de ondergaande zon: "De zon smelt heel Moskou samen tot een vlek die het hele innerlijk, de hele ziel, laat trillen als een grote tuba. Nee, het is niet deze rode uniformiteit die het mooiste uur is! Het is slechts het slotakkoord van de symfonie, dat elke kleur tot het hoogste leven brengt, dat heel Moskou laat klinken als de fff van een reusachtig orkest en het dwingt. [...] Dit uur schilderen, dacht ik bij mezelf, was het meest onmogelijke en hoogste geluk van een kunstenaar. [...] *Lohengrin* leek me echter een perfecte verwezenlijking van dit Moskou."

Deze woorden zijn werkelijk symbolisch en belichten als door een vergrootglas de situatie kort voor het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog: de ondergaande zon en het einde van een grote symfonie. Wagners beelden en klanken begeleidden de ontknoping van een tijdperk in Rusland dat zo'n ongehoorde hoge vlucht had genomen in de kunst en tegelijkertijd steeds onheilspellender afstevende op een sociale ondergang, een sociale en politieke catastrofe.

Meyerhold

Nadat Stalin in 1928 een einde had gemaakt aan het Nieuw Economisch Plan (een door Lenin ingesteld plan dat onder meer ruimte gaf aan de landbouw en kunstenaars), wilde hij weer greep krijgen op het culturele leven. Toen het socialistisch realisme opkwam, kunst die voor iedereen begrijpelijk moest zijn, positief en optimistisch, begon men Meyerhold steeds minder te waarderen. Men hield hem in de gaten. Uiteindelijk werd hij in 1939 gearresteerd omdat Jozef Stalin tegen alle avant-garde en experimentele kunst was. Hij werd gevangengezet, gemarteld en in 1940 geëxecuteerd voor een vuurpeloton.

In 1955 werd hij postuum vrijgesproken van alle beschuldigingen.

Bronnen:

1. Rosamund Bartlett, "Wagner in Russia", Cambridge University Press, 1995
2. Eckart Kröplin, "Im Wechselspiel von Anziehung und Abstoßung. Der Ring in Russland und in der Sowjetunion", Wagnerspectrum, Heft 2, 2006
3. Patrick Carnegy, "Wagner and the art of the theatre", Yale University Press, 2006
4. Jukka von Boehm, "Lohengrin als Feindbild der "progressiven" sozialistischen Kunst", Wagnerspectrum, Heft 1, 2014
5. Stephen Muir & Anastasia Belina-Johnson, "Wagner in Russia, Poland and the Czech Lands. Musical, Literary and Cultural Perspectives", Ashgate, 2013