

De invloed van Beethoven en Schubert op Wagner

Lezing Menno Dekker in Splendor op 27 september 2017

Inleiding.

De titel van deze lezing zou ook 'De relatie van Wagner tot Beethoven en Schubert' kunnen luiden, aangezien het woord 'invloed' eigenlijk alleen van toepassing is zolang het om de jonge Wagner gaat. De latere meester reageert op eigen wijze op het oeuvre van allerlei voorgangers.

Waarom Beethoven en Schubert samen, als eersten van een serie? Eenvoudig omdat deze beide componisten, hoewel geen exacte tijdgenoten, beiden aan de wieg staan van de negentiende eeuw en van de romantische periode. Over het begin van die periode zijn de meningen verdeeld. Zo wijst men soms de derde symfonie van Beethoven (Eroïca) aan, soms de negende (met koor), en soms het werk van Schubert.

Deze lezing bevat vier onderdelen: een schets van Beethoven en Schubert als tegenpolen, de invloed van beiden op Wagner in dit licht, nog een andere invloed van Beethoven op Wagner, en enkele van Wagners uitspraken over Beethoven.

Beethoven en Schubert als tegenpolen.

We luisteren in de volgende voorbeelden hoe Beethoven recht op het doel afgaat, terwijl Schubert als het ware blijft hangen en uitweidt op bepaalde plekken, alvorens verder te gaan:

Begin Variaties voor piano in c-klein WoO 80, Beethoven

Begin Piano sonate in c-klein D. 958, Schubert

In Beethovens muziek vinden we in de eerste plaats wat ik progressie zal noemen, d.w.z. de muziek lijkt een aaneenschakeling van logisch uit elkaar voortkomende fasen. De muziek zoekt zich een weg vanuit een uitgangspunt, via oplopende spanningen, naar een ontknoping. Elke volgende harmonie bevat een nieuw geluid, is een volgende stap. Misschien zijn de woorden dynamisch en dramatisch van toepassing:

Begin Piano sonate in Es op. 31 no. 3, Beethoven

Schuberts muziek belicht vaker dezelfde situatie nogmaals, maar vanuit een ander licht. Een belangrijk technisch middel hierbij is de zogenaamde 'common tone': een belangrijke toon in de melodie die nogmaals klinkt, maar dan met een andere harmonisatie. Misschien zijn de woorden statisch en lyrisch, en misschien zelfs impressionisme, van toepassing (luister naar de eerste toon van de zangstem en hoe die terugkomt):

Begin Die Taubenpost uit Schwanengesang D. 957, Schubert

Zo'n andere harmonisatie houdt vaak verband met een modulatie, een overgang naar een andere toonsoort. Bij modulatie naar een tweede toonsoort zijn er vaak gemeenschappelijke tonen tussen de oude en de nieuwe toonladder, en die kan een componist niet of wel duidelijk laten opvallen, met name door die to(o)n(en) niet of juist wel in de melodie te laten verschijnen. Beethoven zal ze vaak niet benadrukken, en Schubert wel. Door ze niet in de melodie te leggen ontstaat gemakkelijk de indruk van iets nieuws. In het volgende modulerende voorbeeld van Beethoven is dit te horen:

Tweede thema deel 1 uit Piano sonate in A op. 2 no. 2, Beethoven

Bij Schubert beheerst een *common tone* soms een compleet lied. Vaak gaat het om een ABA vorm, met het A-deel in een eerste, en B in een tweede toonsoort, en een *common tone* die in beide toonsoorten voorkomt. Niet zelden vertegenwoordigt dan de tekst van het A-deel de realiteit, en die van het B-deel de droom, de fantasie of het verlangen, zoals in het volgende voorbeeld:

Ihr Bild uit Schwanengesang D. 957, Schubert

De toon waar het om gaat is de toon die u in dit lied als eerste hoort, zowel in de piano als in de stem. Ter nuancering: het gaat bij deze vergelijking tussen Beethoven en Schubert alleen om een tendens. Er zijn genoeg duidelijke voorbeelden van progressie bij Schubert te vinden, zeker als hij nog schrijft in de Mozartiaanse (Wagner zou zeggen: naïeve) stijl:

Begin Symfonie no. 5 in Bes D. 485, Schubert

En met name de latere Beethoven laat hier en daar *common tones* horen, zoals de d als grondtoon resp. terts in:

Einde deel 2 en beginthema deel 3 (strijkers) uit Symfonie no. 9 in d op. 125, Beethoven

De common tone wordt een belangrijk middel in de romantiek, bijvoorbeeld bij Wagners vriend Liszt: *Fragment uit Les Préludes S. 97, Liszt*

Tot slot nog een mooi voorbeeld bij Bizet, op Don José's *je t'aime*:

Einde aria La fleur que tu m'avais jetée uit Carmen, Bizet

Don José's aangehouden toon krijgt drie harmonisaties na elkaar in de houtblazers, die samen dit bijzondere moment op opmerkelijke wijze belichten.

Wagners relatie tot de besproken verschijnselen bij Beethoven en Schubert.

Wagner is in de eerste plaats een dramaticus, en de trekken van de eerder gespeelde wending bij Beethoven, waarbij de gemeenschappelijke tonen verborgen worden gehouden, komen duidelijk terug in Wagners *Tannhäuser* ouverture:

Tweede thema deel 1 uit Piano sonate in A op. 2 no. 2, Beethoven (herhaling)

Tweede melodie uit ouverture Tannhäuser, Wagner

Ook de opening van *Tristan & Isolde* getuigt van een sterk progressie karakter:



Begin Tristan und Isolde, Wagner

Over deze opening is natuurlijk buitengewoon veel te zeggen. Twee uitstapjes: 1) we horen hier het beroemde Tristan-akkoord, een harmonie die in de latere 19^e eeuw in het midden van de belangstelling staat. Als het akkoord als citaat terugkomt in Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune*, lost de klank uiteindelijk op zoals in de *Tristan*, maar een wezenlijk verschil is dat zowel aan het Tristan-akkoord zelf als aan de oplossing een extra toon is toegevoegd, de cis, die als hoogste toon en als *common tone* functioneert:



Fragment uit Prélude à l'après-midi d'un faune, Debussy

2) De oplossing van het Tristan-akkoord heeft bij Wagner een septime. Het is een dominant-septime akkoord, een akkoord dat bij uitstek geschikt is voor het oproepen van spanning en verwachting, een dynamisch 'progressie-akkoord' dus, dat ook bij Beethoven zeer veel toepassing vindt, bijvoorbeeld na de climax in het midden van het eerste deel van de *Eroïca*, wanneer de strijkers staccato en diminuendo de hobo solo (het zogenaamde 'nieuwe thema' in de doorwerking) voorbereiden:

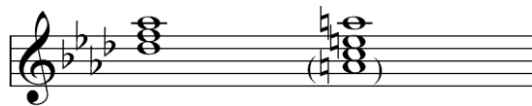
Fragment uit deel 1 uit Symfonie no. 3 in Es op. 55 (Eroïca), Beethoven

Als u even terugdenkt aan Schuberts vijfde symfonie, met een progressie op basis van een dalende baslijn, dan is duidelijk welk een andere wereld Wagner op een dalende baslijn schept in de tweede akte van *Die Walküre*, enerzijds door opschaling in de tijd (elke stap in de progressie is een grotere gebeurtenis geworden), anderzijds door het feit dat elke stap in de progressie een dominant-karakter heeft, waardoor nog nadrukkelijker elke volgende stap inderdaad een nieuwe situatie brengt, en geen ander licht op hetzelfde:

Begin Symfonie no. 5 in Bes D. 485, Schubert (herhaling)
Fragment uit 2^e akte van Die Walküre, Wagner

We wachten in dit fragment op Wotans grote onthulling over de wereldgeheimen, hetgeen de enorme spanning (bij een goede uitvoering) verklaart. Terug nu naar het niet of wel benadrukken van *common tones*. Een sterk voorbeeld van Wagners neiging tot progressie vinden we in het volgende fragment uit de laatste minuten van *Parsifal*. Hier bevat de tweede harmonie uitsluitend tonen die in de eerste harmonie niet voorkwamen. Er zijn dus helemaal geen *common tones*, de klanken vormen een zeer groot contrast, en passen niet in dezelfde toonsoort:¹

Fragment uit 3^e akte van Parsifal, Wagner



Op dit principe, complementair schrijven, gaat Schönberg verder. De stap die dan gezet wordt is dat niet alleen klanken ná elkaar complementair zijn, maar ook dat de tonen binnen een klank, dus op één moment, met elkaar dissoneren. Men spreekt vaak van expressionisme:

Begin Klavierstück op. 33a, Schönberg

Heeft Wagner niets met de *common tone* gedaan, en is zijn muziek in die zin altijd dynamisch te noemen? Nee, maar het nogmaals belichten van hetzelfde, direct of na verloop van tijd, gebeurt meestal via motieven en niet via losse tonen.

- a. Soms komt een leidmotief herhaaldelijk als vaste klank terug, ongetransponeerd, en in dezelfde instrumenten. Er ontstaat een vast baken dat hier en daar in het drama opduikt:

Tot-Motiv uit 1^e akte van Tristan und Isolde, Wagner

Andere voorbeelden zijn het *Schwert-Motiv* in de *Ring*, en het *Lohengrin-Motiv*.

- b. Het eerste motief uit de *Tristan* komt als melodie en qua instrumentatie op een vaste manier terug, maar de harmonisatie wisselt. Hier komen we al dicht bij het Schubertiaanse idee om een vast gegeven in wisselend perspectief te schilderen:

Wagners harmonisaties van het openingsmotief van Tristan

In Debussy's eerder genoemde *Prélude à l'après-midi d'un faune* zien we dezelfde techniek. Het fluitmotief (de Faune) wordt gedurende het stuk op verschillende wijzen geharmoniseerd:

Debussy's harmonisaties van het openingsmotief van de Faune

Dat harmonieën hier geen progressie meer dienen, maar alleen een andere kleur geven aan hetzelfde gegeven, impliceert dat harmonie een rol krijgt die vergelijkbaar is met instrumentatie (denk aan de *Boléro* van Ravel).

- c. Ten slotte creëert Wagner regelmatig statische situaties te midden van zijn dramatische ontwikkelingen. Dit zijn niet zelden natuurschilderingen, en zij worden vaak gekenmerkt door *ostinati*: directe, regelmatige herhalingen van een figuur. Deze tegenhanger van de progressie vinden we soms al bij Beethoven. Misschien is het interessant om het beroemde voorbeeld uit de *Pastorale* en Brünnhilde's *Schlummer-Motiv* na elkaar te horen:

Fragment uit deel 1 uit 6^e symfonie in F op. 68 (Pastorale), Beethoven

Schlummer-Motiv uit 3^e akte van Die Walküre, Wagner

Juist deze andere kant van Wagner, de 'Schubert kant', vinden we duidelijk terug in Debussy. Vergelijk bijvoorbeeld *Waldweben* uit *Siegfried*, het *Glocken-Motiv* uit *Parsifal*, en wellicht ook momenten uit *Tristan* met het volgende tussenspel uit *Pelléas et Mélisande*:

Waldweben uit 2^e akte van Siegfried, Wagner

¹ Bij zulke grote contrasten wordt de volgende klank buitengewoon verrassend en expressief. Hierdoor neemt eigenlijk de doelgerichtheid weer af, omdat de luisteraar meer de indruk krijgt van onverwachte wendingen dan een verloop dat logisch op het doel af gaat zoals vaak in Beethoven.

Glocken-Motiv uit 1^e akte van Parsifal, Wagner
Eerste tussenspel uit 1^e akte van Pelléas et Mélisande, Debussy

Samenvattend kunnen we stellen dat Wagner in de eerste plaats een Beethoven erfgenaam is. De doelgerichtheid van de muziek komt tot uiting in een schrijfwijze met veel nadruk op functionele harmonieën, hoe vooruitstrevend ook, en al wordt Beethovens meer verlichte streven vervangen door een amalgaam van heroïsch streven, romantisch verlangen, en Schopenhaueriaans fatalisme. De *common tone*, als middel om als het ware hetzelfde onderwerp nogmaals te schilderen in een ander licht, pakt Wagner wel op, maar hooguit in veranderde vorm, die hier ad hoc en misschien niet zo charmant, ‘*common Leitmotiv*’ zou kunnen worden genoemd. Maar de genoemde neiging tot stil staan bij hetzelfde wordt door musicologen toch vooral in de lijn Schubert-Liszt-Debussy gedetecteerd, en wordt soms in verband gebracht met het impressionisme rond 1900 in de muziek.

Misschien is het de reeds geïllustreerde hang naar lyriek in Schubert die Wagner afhield van een warme waardering voor diens werk, doch die waardering nam later toe, met name voor de liederen.

Een favoriet van Wagner was Schuberts lied *Sei mir gegrüßt*:

Sei mir gegrüßt D. 741, Schubert

Wagners zinsbouw

In Beethoven zien we de *Satz*, of *sentence*, als het meest toegepaste zinstype. In Schubert komt deze structuur ook veel voor (zie wederom het hoofdthema uit de vijfde symfonie). Ze bestaat uit een tweevoudige presentatie van een motief, gevolgd door een continuering en een afsluiting (cadens). De continuering wordt vaak gekenmerkt door spanningstoename en concentratie, en de afsluiting door ontlasting. Ook nu, op zinsniveau, zien we dus een type dat het gevoel van progressie in de hand werkt en gemakkelijk dramatiek oproept:

Begin Piano sonate in f op. 2 no. 1, Beethoven

Het kan ook optreden op meerdere tijdschalen tegelijk, oftewel hiërarchisch:

Begin Strijkkwartet in F op. 18 no. 1, Beethoven

Denk ook bijvoorbeeld aan Beethovens vijfde symfonie. De eerste twee optredens van het beroemde motief vormen een tweevoudige presentatie, zodat de muziek daarna als continuering functioneert. Deze continuering bestaat echter op haar beurt eveneens uit een tweevoudige start gevolgd door toenemende concentratie en uiteindelijk een (voorlopige) uitkomst.

Wagner placht deze werkwijze aldus te formuleren: door afsplitsing en hercombinatie van de motieven, wordt de eenvoudige dansmelodie op een hoger plan gebracht. Met ‘dansmelodie’ bedoelt Wagner de regelmatige wijs van vele liedjes zoals die spontaan bij de mensen op komen.² Opvallend is dat Hanslick als aanduiding voor muziek ‘*Tönend bewegte Formen*’ bezigt, hetgeen niet zo heel veel anders is! Men ziet muziek dus als beweging, maar dan van klanken. De regelmatige ‘dansmelodie’ (periode) vinden we nog vaak genoeg in de 19^e eeuw, allereerst in de echte balletmuziek, waarbij de regelmaat de choreografie vergemakkelijkt, maar ook bijvoorbeeld bij Brahms en Verdi:

Begin Pianotrio in B op. 8, Brahms

Begin De Notenkraker, Tchaikowsky

De *Satz* is dus anders dan deze perioden, omdat de melodie direct al in stukjes wordt opgedeeld en dan wordt verwerkt. Bij Wagner vinden we de *Satz* zeer veel terug. Een eerste voorbeeld:

Begin Tannhäuser, Wagner

Deze zin ontwikkelt misschien wat minder spanning dan de vorige Beethoven voorbeelden, maar deelt toch wel degelijk het principe van een tweevoudige presentatie, continuering en afsluiting. Als tweede voorbeeld zou de opening van *Tristan* kunnen worden genoemd, maar er is een verschil. Na de tweevoudige presentatie volgt een derde presentatie, die de spanning verder opvoert, reden voor

² Wanneer Wagner de symfonie een afgeleide van de dans noemt, bedoelt hij deze herkomst van het fenomeen melodie, en niet de concrete oorsprong van de symfonie in de muziekgeschiedenis. Kritiek dat de symfonie uit de Italiaanse opera-introductie voortkomt en niet uit de barokke suite is dus niet relevant.

sommigen om dit sequensbouw te noemen. Sequensbouw, hetzelfde een aantal keren getransponeerd herhalen, zou kunnen worden gezien als het verschillend belichten van hetzelfde. De *Neu-Deutsche Schule* van Wagner en Liszt is wel bekritiseerd om een al te overvloedig gebruik van sequenstechniek, en volgens Adorno schildert Wagner daardoor uiteindelijk juist geen progressie zoals Beethoven, maar een statisch wereldbeeld:

Begin Tristan und Isolde, Wagner

In het derde voorbeeld zien we dat het *Satz*-type in Wagners werk ook op grotere tijdschaal op kan treden, zodat de ervaring anders wordt. We verhuizen daarbij feitelijk van zinsniveau naar vormniveau. De tweevoudige presentatie wordt dan twee maal een langere melodie, en de continuering en cadens gaan over in een derde, afwijkend gedeelte. We komen dus uit bij de vorm AAB, oftewel de barvorm, met de twee *Stollen* en het *Abgesang*, de vorm van de meesterzangers (en ook van vele koraalmelodieën e.d.):³

Wotans Abschied uit 3^e akte van Die Walküre, Wagner

Ook de opening van *Parsifal* heeft deze vorm, waarbij de beide *Stollen* ieder twee keer klinken (strijkers unisono resp. trompet geharmoniseerd). Het *Dresdner Amen* vormt het *Abgesang*.

Richard Wagner over Beethoven

Melodie wordt gezien als de essentie van muziek.⁴ Dat vooral de latere Beethoven de allergrootste melodicus is werd voor Richard Wagner pas duidelijk toen Habeneck in 1839 de negende symfonie uitvoerde op het Parijse Conservatoire. Toen hij in 1846 de negende zelf in Dresden ging opvoeren probeerde hij, erkennend dat het feitelijk onmogelijk is, met woorden de inhoud van deze symfonie toe te lichten, om het publiek te helpen. Theoretische en technische besprekingen werden daarbij onbruikbaar en zelfs schadelijk geacht: ze schakelen het verstand in en roepen vragen op als ‘waarom’, ‘waarvandaan’, en vragen die naar abstractie leiden, weg van de concrete authentieke ervaring, bijvoorbeeld zoals: ‘tot welk genre behoort dit?’ De wetenschappelijke benadering kortom is vruchteloos als we zoeken naar diepe levenservaringen en geluk. Zelf was hij enige jaren verstrikt in theorie (1849-1853). Later schrijft hij dat hij, hoewel het noodzakelijk was, voor geen goud zou willen terugvallen in die fase, die niet voor niets onvruchtbaar was. Om iets duidelijk te maken over Beethovens negende, zij het gebrekkig, werden daarom citaten uit *Faust* van Goethe gebruikt.

Enkele Faust citaten als beschrijving van het eerste deel van de negende van Beethoven

Dankzij het huidige orkest en onze moderne harmonieën kunnen we voor het eerst in de geschiedenis werkelijk bepaalde gedachten op een duidelijke manier communiceren door middel van muziek, aldus Wagner. Beethoven had, in tegenstelling tot Mozart en Haydn, last van een te beperkt orkest. Door zijn doofheid had Beethoven bovendien te veel het contact met de orkestklank verloren. Als gevolg bemoeilijkt Beethovens instrumentatie soms een duidelijke (= goede) uitvoering, en daarmee denkt Wagner dus weer vooral aan het goed overkomen van de bedoelde melodie. Bepaalde wendingen konden in Beethovens tijd niet helemaal door het koper gerealiseerd worden. Beethoven laat dan het koper alleen hier en daar noten meespelen, zodat bij een minder goede uitvoering alleen onbegrijpelijke brokstukjes te horen zijn. In 1873, in Bayreuth, neemt Wagner de vrijheid dat hier en daar te wijzigen, iets dat toen overigens minder ongebruikelijk was dan tegenwoordig. Ook worden zeer hoge noten voor viool en fluit door Beethoven nog vermeden. Beethoven laat dan soms midden in een melodie het register verspringen. De melodie gaat een octaaf lager of hoger verder, met een verminking van de melodie als gevolg. Ook dit laat Wagner hier en daar anders spelen, zodat, nogmaals, de melodie duidelijk overkomt en een concrete en authentieke ervaring voor de luisteraar mogelijk wordt.

³ In de tweede scène van de derde akte van *Die Meistersinger von Nürnberg* legt Sachs het waarom van de barvorm aan Stolzing uit. Hij vergelijkt dan de twee *Stollen* met een echtpaar, en het *Abgesang* met hun kind.

⁴ De melodie is te vergelijken met ons uiterlijk, met name de ogen en onze fysieke schoonheid, inclusief de bewegingen. Harmonieën daarentegen zijn te vergelijken met onze ingewanden: ze zijn essentieel voor het juiste levensgevoel, maar moeten aan het zicht onttrokken hun werk doen.