

De invloed van Mendelssohn en Schumann op Wagner

Lezing Menno Dekker voor WGN op 8 oktober 2018

Inleiding

Het woord 'invloed' is eigenlijk alleen van toepassing op de jonge Wagner. De latere meester reageert op eigen wijze op het oeuvre van allerlei voorgangers. Waarom behandelen we vandaag Felix Mendelssohn en Robert Schumann samen? Omdat deze beide componisten bijna exacte tijdgenoten waren, maar ook bijna exacte tijdgenoten van Richard Wagner: de geboortejaren zijn resp. 1809, 1810 en 1813. Ze kenden elkaar al in de jaren '30, maar stonden vooral met elkaar in contact in de jaren '40 van de negentiende eeuw. Men zou dus ook wel kunnen vragen of er geen wederzijdse beïnvloeding plaatsvond. De invloed van Wagner op Mendelssohn en Schumann was echter gering, niet zozeer omdat hij een paar jaar jonger was, maar omdat zijn carrière vergeleken met die van de andere twee veel langzamer op gang kwam. Mendelssohn en Schumann zaten maatschappelijk al stevig in het zadel, en waren artistiek vroeg rijp, terwijl Wagner nog zoekende was. Bovendien had vooral Mendelssohn weliswaar respect voor progressievere stijlen, maar zou hij zich daar nooit door laten beïnvloeden in zijn composities. Daarvoor was hij in zijn jeugd al te sterk gevormd, en hij had zich gehecht aan bepaalde classicistische principes. Sommigen menen zelfs dat Mendelssohn en Schumann de tegenstelling traditie-voortgang in *Tannhäuser* (1845) als kritiek hebben gevoeld. Schumann, een beetje afgestoten door Wagners extraverte persoon, respecteerde eveneens diens werk, maar ging zijn eigen, meer lyrische weg en was overtuigd van zijn kunnen en de juistheid van zijn keuzes. Zelfs toen hij zich aan de opera waagde (*Genoveva*) heeft hij zijn kennis van *Tannhäuser*, waarvan hij de grootheid inzag, niet gebruikt.

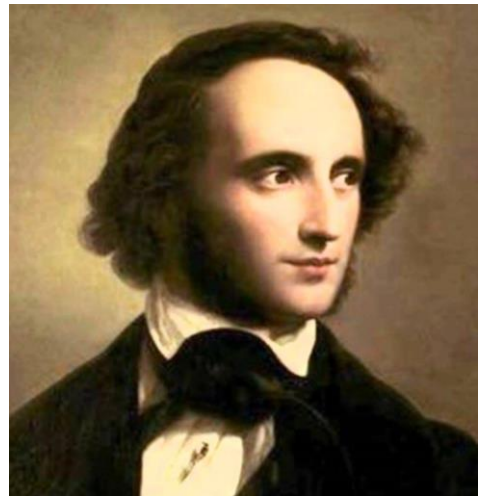
Mendelssohn en Wagner

Mendelssohn baart al in de jaren '20 opzien met zijn *Octet* en *Midzomernachtsdroom* ouverture, en met het na een eeuw opnieuw uitvoeren van Bachs *Mattheus Passion* op 20-jarige leeftijd. Het is wonderbaarlijk hoe de aardige en sprankelende Mendelssohn iedereen weet te inspireren. Waar hij is, gaat het niveau omhoog.

In 1836 stuurt de onbekende Richard Wagner zijn Symfonie in C op naar de reeds beroemde Mendelssohn. Er volgt geen reactie en de partituur komt niet terug, één van de bittere ervaringen uit Wagners vroege jaren.

Later echter leren ze elkaar beter kennen, en beiden erkennen elkaars talent, vooral ook als dirigent. Een openbaring voor beiden was het conservatoriumorkest van Parijs, Mendelssohn in 1831, en Wagner in 1839. Dit orkest van jonge mensen vormde een gunstige uitzondering op het ook wel eens teleurstellende niveau toen in Frankrijk. Voor Mendelssohn was het een inspiratiebron om dezelfde

precisie ook in Duitsland te bereiken, en voor Wagner bleef deze herinnering de voedingsbodem voor het nastreven van een melodieuze, vocale voordracht door het orkest. Wagners kritiek op Mendelssohns hoge tempi was genuanceerd en komt er op neer dat de hoge tempi juist zijn zolang een orkest de lijnen niet ordentelijk voor kan dragen. Het is dus een goede noodoplossing, maar het is eigenlijk onaanvaardbaar dat Mendelssohn de oorzaak niet aanpakt en zich schikt in deze gebrekkige praktijk. Wagner meent dat op deze manier de grote werken nooit echt begrepen kunnen worden, en vindt het heel jammer dat zelfs iemand met de beste vorming en het fijnste talent, Mendelssohn, daar niet verder mee komt.¹



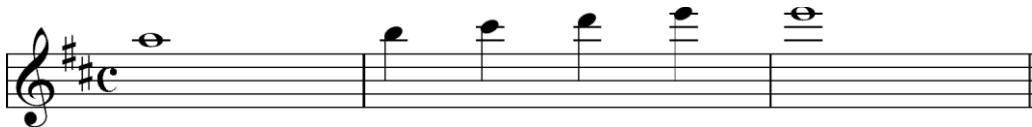
Felix Mendelssohn

¹ Te lezen in 'Over het dirigeren'. Later is hij over alles en iedereen uit die tijd veel negatiever, zoals bekend. Er is wel geopperd dat Wagner zo vaak de dwaas uithing en zo vaak negatief tekeer ging omdat hij alleen op die manier gezond kon blijven: als tegenwicht tegen de hoogten die hij beklom, en om niet definitief zijn evenwicht te verliezen zoals Hölderlin, Schumann, Nietzsche etc. Zie bijv. 'The real Wagner' door Rudolph Sabor, Londen 1987, pp. 205-223.

Wagner waardeerde bepaalde werken van Mendelssohn bijzonder, zoals de *Midzomernachtsdroom* ouverture en ook de *Hebriden* ouverture (uiteindelijke versie 1832), die hij bijvoorbeeld in 1855 in Londen dirigeert. In die jaren '40 (Mendelssohn overlijdt al in 1847) zijn ze eensgezind over de slechte smaak van Meyerbeers opera's in Parijs (ook Schumann deelde deze mening). Mendelssohn verandert in Parijs zelfs zijn kapsel om minder op Meyerbeer te lijken, tot vermaak van zijn vrienden. Wagner en Mendelssohn musiceren samen met veel plezier in 1846 op een muziekfestijn in Aken, Mendelssohn woont met veel interesse de Berlijnse repetities bij voor *Der Fliegende Holländer*, kortom, er is een levendig contact tussen beide mensen.

Als we in de partituren naar direct in het oog springende invloed van Mendelssohn op Wagner zoeken, dan vinden we twee plekken, die bijna een citaat kunnen worden genoemd:

- 1) Aan het eind van de langzame introductie van Mendelssohns Vijfde symfonie in D, de zogenaamde *Reformatiesymfonie*, komt het 'Dresdner Amen' voor, een kerkmelodie van Naumann uit het einde van de 18^e eeuw, hetgeen letterlijk terugkeert als het graalmotief in *Parsival*, maar ook in *Tannhäuser* (en later in Bruckner en Mahler). Deze Vijfde symfonie is reeds voltooid in 1830, vóór de Vierde (*Italiaanse*; 1833), de Tweede (*Lobgesang*; 1840) en de Derde (*Schotse*; 1842). Mendelssohn had een alternatieve werkwijze bij het componeren. De première was geen succes, en Mendelssohn zelf heeft later zijn afkeer van het werk uitgesproken.



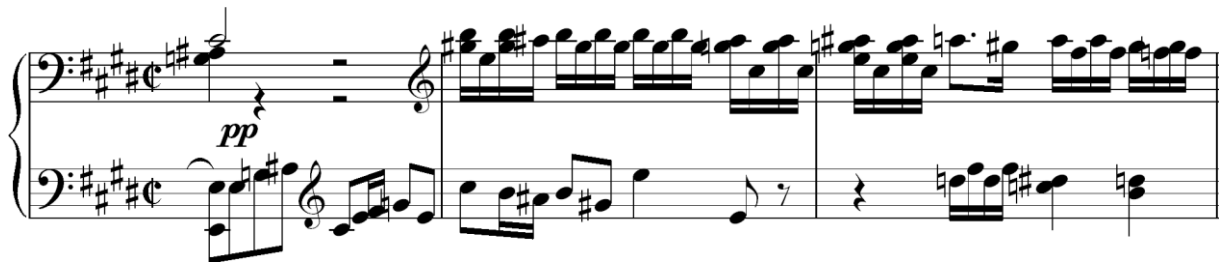
- 2) De opening van de ouverture *Die schöne Melusine* (1833) is met zijn vlotte arpeggio's in de klarinet een sjabloon voor de opening van *Das Rheingold*. Deze figuren zijn later nog vaak gebruikt om watergolfjes uit te beelden, bijvoorbeeld in Smetana's *Moldau* (in de fluiten).



Het laatste geval betreft invloed qua *textuur* en *instrumentatie*: welke figuren worden gebruikt, en welke instrumenten worden daarvoor ingezet. Dit aspect van Mendelssohns werk lijkt de meeste invloed op Wagner te hebben gehad: virtueuze en beeldende figuren en een briljante instrumentatie. De snelle figuren in de strijkers vind je bijvoorbeeld ook in de reeds genoemde *Hebriden* ouverture. Een ander, ook wel vernieuwend aspect in dit werk is het feit dat zowel het eerste als het tweede thema door de lage strijkers wordt gebracht, iets dat maar weinig bij de Weense klassieken was te vinden (Schuberts *Onvoltooide* was nog onbekend!). De 'tenorfunctie' van de celli doet haar intrede. De hoge strijkers begeleiden met virtueuze omspelingen zoals in de eerste scène van *Das Rheingold*. Snelheid toont Mendelssohn ook op het gebied van de harmoniek: snelle wisselingen treden bijvoorbeeld op in de Overture en het Scherzo uit de *Midzomernachtsdroom* muziek, en in het *Rondo Capriccioso* voor piano. Vergelijkbare activiteit vindt men in bijvoorbeeld het snelle gedeelte van de *Tannhäuser* ouverture.

Een ander opvallend aspect van de *Hebriden* (en de *Schotse* symfonie en de *Nocturne* uit de *Midzomernachtsdroom* muziek) is het vermijden van de vierde toon uit de toonladder in de aanhef van de thema's. Als resultaat ontstaat een natuurlijk, bijna folkloristisch geluid, het effect van pentatoniek en van het boventoonspectrum. Dit komt terug in de pentatonische fragmenten in de *Ring* (Rijndochters, de woudvogel, de slapende Brünnhilde).

Ten slotte is er nog de neiging tot het gebruik van het *verminderd septime akkoord* in Mendelssohn en de Wagner van de jaren '40 (*Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*). Het snelle deel van de ouverture *Tannhäuser* bevat er reeds meerdere alleen al in de openingsmaten:

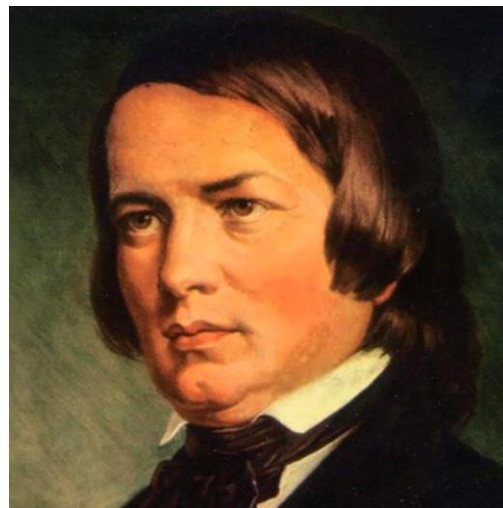


Dit akkoord wordt al gebruikt sinds Corelli, maar de uitbuiting van de expressiemogelijkheden nemen een veel hogere vlucht vanaf Beethoven, zoals bijvoorbeeld in diens Vijfde symfonie. Diverse vroeg 19e eeuwse voorbeelden kunnen worden genoemd, zoals de climax in het eerste deel van Schuberts *Rosamunde* kwartet en diverse passages in von Webers *Der Freischütz*. Bij Mendelssohn vinden we een mooi voorbeeld in het begin van het vioolconcert, maar nog dramatischer is het misschien in de doorwerking van het eerste deel van zijn tweede strijkkwartet in a op. 13 (chronologisch eigenlijk het eerste, geschreven in Beethovens sterfjaar, 1827), een werk waarin de jonge Mendelssohn zich liet beïnvloeden door Beethovens late kwartetten, werken waar zowel hij als Wagner bijzonder door gefascineerd waren.

Samenvattend is Mendelssohns invloed op Wagner vooral te vinden op het gebied van textuur en instrumentatie. Het gebruik van het verminderd septime akkoord pakt Wagner op van zowel Mendelssohn als andere voorgangers.

Schumann en Wagner

Net als Mendelssohn, zij het wat langzamer en met meer problemen, is Schumann in de jaren '30 al aardig op weg met briljante composities als *Papillons*, geïnspireerd op Jean Pauls *Flegeljahre*, en als schrijver over muziek in zijn eigen *Neue Zeitschrift für Musik*, met artikelen in de stijl van E.T.A. Hoffmann, die met zijn nog steeds beroemde artikel over de Vijfde van Beethoven de toon voor de 19^e eeuwse schrijfstijl over muziekwerken had gezet. Schumann en Mendelssohn zagen elkaars talent en onderhielden een hechte vriendschap, zonder elkaars verschillen te negeren: Mendelssohn vond dat je maar beter niet over muziek moet praten of schrijven, en Schumann vond Mendelssohns uitvinding van de dirigerestok te 'autoritair', en diens composities soms te behoudend.



Robert Schumann

In 1836 stuurt de onbekende Richard Wagner een artikel op naar Schumann over zijn opera *Das Liebesverbot*, met het verzoek dit anoniem te publiceren, hetgeen Schumann doet. Wagners hoop dat dit artikel zou leiden tot verdere interesse voor die opera blijkt tevergeefs.

In 1844 verhuist Schumann naar Dresden, waar Wagner de hofopera leidt, en leren ze elkaar beter kennen. Schumann heeft een jaar eerder het tijdschrift afgestoten.² In een aantal opzichten komen hun inzichten overeen: beiden zijn vervuld, kenmerkend 19e eeuws, van de algemene mentale vooruitgangsgedachte, in kunst en maatschappij. Beiden zijn belezen mannen en zoeken naar hoe literatuur en muziek zich tot elkaar verhouden. Beiden hebben ook de beperkingen van de muziektheorie ingezien toen ze met dezelfde theoretici (Weinlig, Dorn) contact hadden. De theorie was voor dergelijke grote geesten hooguit nuttig om af en toe even te reflecteren wat men eigenlijk deed, maar vaker werkte het slechts als een rem op de vrije creativiteit.

² Onder zijn opvolger Franz Brendel zal het tijdschrift veel positieve publiciteit gaan leveren voor de *Neu Deutsche Schule* van Liszt en Wagner.

In 'Het Kunstwerk van de Toekomst' ziet Wagner het contrapunt bovendien als de mogelijke bron van een 'egoïstische' muziek, zodra de muziek puur tevreden is met zichzelf, en niet te hulp wordt geroepen door ons om onze ziel te uiten: Wagners bekende kritiek op de absolute muziek, die haar leven leidt los van de mens.

Zover ging Schumann niet, en nu komen we op de punten die de mannen scheidden. Allereerst is er de reactie op Beethovens negende symfonie: waar Wagner dit werk als vertrekpunt voor de programmatische muziek beschouwt, ziet Schumann het inschakelen van zang en tekst eerder als een noodsprong die, op weg naar de vooruitgang, overwonnen moet worden. Dit vinden we in zekere zin terug in Schumanns oeuvre: hier en daar aanduidingen met woorden en gebruik van titels in overigens instrumentale werken, en in vocale bundels als *Dichterliebe* de bekende naspelen voor piano, waarbij de tonen het uiteindelijk van de woorden overnemen.

Ook verschilden de mannen op persoonlijk vlak. Schumann was nogal introvert, iets dat hem heeft gehinderd als docent in Mendelssohns conservatorium en later als dirigent. Wagner was extravert, volgens Schumann zelfs 'een onuitstaanbare kletskaus'! Ze werden helaas geen echte vrienden in die jaren '40, maar respect was er wel. Wagner noemt Schumann een 'werkelijk oprechte geest', al lukte het 'de verdorven praktijk hem in te palmen', en al wordt Wagner later negatiever over alles en iedereen³, hij heeft Schumann wel degelijk herkend als één van de groten. Schumann op zijn beurt noemt Wagner 'een briljante kerel, vol gekke ideeën', en herroept zijn eerdere kritiek op de *Tannhäuser* partituur ('nauwelijks correct, laat staan mooi') wanneer hij de première heeft meegemaakt ('belangrijke en originele passages... kan een groot man worden voor het toneel'). Eind 1845 hoort Schumann ook het libretto voor *Lohengrin*, door Wagner voorgedragen.

Maar de muziek zou Schumann niet meer horen. Als in 1848/49 de revolutie door Saksen waart, reageren ze ieder op hun eigen wijze: Wagner op de barricaden en daarna vervolgd en verbannen, Schumann teruggetrokken op het platteland met zijn gezin, extra veel componerend, hoewel hij naar eigen zeggen alles met belangstelling volgde.⁴ Als gevolg daarvan verloren ze het contact.

Als we in de partituren naar invloed van Schumann op Wagner zoeken, dan gaat het om twee typisch romantische zaken: het soms *vermijden van een strakke metrische werking*, en het gebruik van *vrijere vormen*, waaronder soms zelfs het open eindigen.

Om met het eerste te beginnen: klanken die niet al te strak in een drie- of vierkwartsmaat zijn geplaatst, geven eerder de indruk dat een te bereiken doel niet makkelijk gevonden wordt, en dat bij het zoeken naar dat doel ook weleens 'per ongeluk' gebeurtenissen optreden die helemaal niet werden nagestreefd. Je komt in situaties terecht, in plaats van dat je de situatie creëert die je zelf hebt gepland. Wie marcheert, gaat recht op een doel af (iets dat voor Stockhausen een argument was om geen vaste pulsering meer te gebruiken). Tegen de maat in gaan dus, om minder controle en voorspelbaarheid te suggereren. In Beethovens 'stamelende' melodie in het langzame deel van zijn pianosonate in As op. 110 zien we hier een eerste treffend voorbeeld van. Het effect is hier tragisch.

Twee voorbeelden van tegen de maat in gaan bij Schumann vinden we, om onrust uit te beelden, in het *Intermezzo* op. 4 nr. 2 (1831) en, om dromerigheid uit te beelden, tegen het einde van de *Romance* op. 28 nr. 3 (1839):



De tweede invloed, vrijere vormen, leidt soms tot vormen die meer dan voorheen de indruk wekken dat de compositie een lineair traject is, dat zich via associaties een weg zoekt, in plaats van de afgeronde klassieke vormen, waarin uitgangspunten consequent worden uitgewerkt en waarin de uitgangspunten ook weer terugkomen. Een dergelijke associatieve indruk maken bijvoorbeeld Schumanns *Papillons*, *Kreisleriana*, en vele andere van de pianocomposities uit de jaren '30. De *Novellette* op. 21 nr. 6 is een aardig voorbeeld. Hierin wordt het eerste gegeven helemaal 'vergeten' als

³ Cosima meldt in 1875 bijvoorbeeld dat ze Schumanns *Genoveva* hebben beluisterd, en dat ze afgestoten zijn door de vulgariteit van het werk.

⁴ Ook Clara heeft zich hier over verbaasd.

de compositie vordert. Even terzijde: de op Clara Wieck verliefde Schumann wilde dat de stukken qua titel iets met de naam Clara te maken hadden. 'Wiecketten' vond hij niet mooi klinken, en omdat ze nog een Clara in hun kennissenkring hadden, de zangeres Clara Novello, heeft hij ze toen maar Noveletten genoemd. Zie Schumanns brief van 6 februari 1838 aan Clara.

Soms wordt zo'n associatief traject min of meer teleologisch van karakter, met minder nadruk op het uitgangspunt en meer op de uitkomsten aan het einde. Men ziet bijvoorbeeld in de symfonie sinds Haydn het zwaartepunt geleidelijk verschuiven van het eerste deel naar de Finale. Dit gaat in Bruckners Achtste symfonie bijvoorbeeld zelfs zover dat men kan zeggen dat de toonsoort c pas op het laatst enigszins duidelijk wordt, zodat de hele symfonie een zoektocht lijkt naar die toonsoort, in plaats van, zoals bij Mozart, een ontwikkeling vanuit de toonsoort. Dit wordt bij Wagner wel 'progressive tonality' genoemd, bijvoorbeeld de evolutie naar het liefdesduet in de tweede akte van *Tristan und Isolde*. De begeleiding van dit duet (de *Liebestraumharmonieën*) is tevens een prachtig voorbeeld van het vermijden van een duidelijke pulsering in de rijpe Wagner.

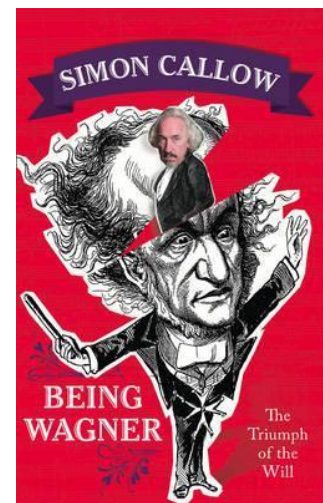
Net als bij Wagner echter staat bij Schumann een evolutionair of teleologisch karakter het gebruik van terugkerende motieven niet in de weg. Dit cyclische principe, of leidmotieftiek, pakt Wagner natuurlijk vooral op van Berlioz' *Symphonie Fantastique* en van zijn contact met Liszt, maar het is wel interessant om te zien hoe Schumann hiervan op eigen kracht gebruik maakt. Een treffend voorbeeld is zijn Vierde symfonie in d (chronologisch eigenlijk de tweede; ontwerp 1841, uiteindelijke versie 1851). In het tweede deel wordt het inleidingsmateriaal hergebruikt, het derde deel laat een melodie uit het tweede deel terugkomen, en de finale pakt de motieven van het eerste deel weer op. De melodie uit het tweede en derde deel is bovendien nog een voorbeeld van het vermijden van een duidelijk pulserend metrum.

Simon Callow - Being Wagner: The triumph of the will

London: William Collins, 2017. ISBN 9780008105716

recensie door Olga de Kort

Er zijn componisten wier levens zo goed gedocumenteerd zijn, zo grondig bestudeerd en veelvuldig zijn beschreven, dat het bijna onmogelijk en zelfs onnodig lijkt om nog een nieuwe, enigszins betekenisvolle biografische studie aan hen te wijden. Menig musicoloog haakte dan ook af bij de vraag of het nog steeds mogelijk was om na al die publicaties, onderzoeken en gevestigde meningen met een verse blik naar het leven en werk van bijvoorbeeld Richard Wagner te kijken. De mensen buiten het vak durven in de regel veel meer en hebben weinig last van het gewicht aan toonaangevende publicaties, biografie-experts en muziekautoriteiten. Ze volgen hun passie en benaderen de componist vanuit hun persoonlijke verhaal en de betekenis van zijn muziek voor hun leven. Dat was ook het



uitgangspunt van de Britse acteur Simon Callow toen hij in 2012 aan zijn one-man-show *Inside Wagner's Head* begon te werken. Tijdens de voorbereidingen ontdekte Callow, zelf een jarenlange Wagneriaan, dat hij verrassend weinig wist over de persoonlijkheid van de componist. Zijn oorspronkelijke tekst van ruim vier uur werd uiteindelijk tot een anderhalf uur durende voorstelling gereduceerd, maar al dat extra materiaal ging rechtstreeks Callows boek *Being Wagner* in. Het is een persoonlijk verhaal geworden, onpartijdig en niet vertroebeld door uiteenlopende emoties en het uitvechten van allerlei discussies die bij Wagners specialisten nogal de toon zetten. Een verhaal van een krachtig, explosief en intellectueel leven, met *Vorspiel* en *Coda*, verteld door een oplettende acteur die geheel volgens Stanislavski's acteermethode in de huid van zijn personage probeert te kruipen en zijn motieven, reacties, de drijfveer en belevingswereld van binnenuit bestudeert. Met als resultaat een boek dat interessant is voor specialisten en belangstelling wekkend voor leken, pittig, nuchter, goed leesbaar en vooral verfrissend en geschikt als introductie tot Wagner en zijn muzikale wereld.

Deze recensie werd eerder gepubliceerd in *De Nieuwe Muze*, nr.4, 2018.