

Enkele zorgelijke gedachten over Wagners muziek en taal

door Sabine Lichtenstein

Wie Wunder tönt was wonnig du singst
(Siegfried tegen Brünnhilde bij hun eerste ontmoeting)

In 1840 schreef Wagner een fictief relaas in de *Gazette Musicale*: *Visite à Beethoven (Eine Pilgerfahrt zu Beethoven)*. In het verhaal bezoekt een jonge musicus, ene R. uit L., zijn afgod Beethoven. Deze heeft net zijn Negende Symfonie geschreven en vertelt zijn bezoeker geen absolute muziek meer te zullen schrijven. Aangezien de wereld nog niet rijp is voor de Wagneriaanse opera's die deze Beethoven voor ogen staan, wil hij zich voortaan aan programmamuziek wijden. Zoals men nu weet,



Philip en Sabine

schreef hij vanaf een jaar of 15 later, dus na zijn dood, zijn ideale opera's, onder de naam Richard Wagner. Wagner beschouwde zichzelf immers als Beethovens logische vervolg. Met het verhaal lijkt hij zijn compositorische positie te willen rechtvaardigen.

Ik moest onder meer aan dit gedroomde bezoek denken toen mij werd gevraagd eind februari jl. deel te nemen aan een paneldiscussie onder auspiciën van de Universiteit van Amsterdam, die georganiseerd werd door Philip Westbroek. Gespreksleider was Rutger Helmers. De discussianten - Westbroek, Jacco Verburgt, Kasper van Kooten en ik - moesten ieder een zelf gekozen thema of stelling presenteren, waar dan telkens een kwartier over zou worden gepraat. Het deed me plezier dat de redactie van dit blad mij vroeg mijn thema hier op te schrijven en toe te lichten, want het biedt me de ruimte er nog enkele opmerkingen aan toe te voegen waartoe de paneldiscussie geen aanleiding gaf.

Mijn stelling was dat Wagners taal in zekere zin ook zelf muziek is doordat ze door de muziek lijkt te worden gebaard (om Wagners eigen geliefde gynaecologische metaforen te gebruiken). Ik had daarvoor naar *Oper und Drama* kunnen verwijzen, waarin Wagner stelt: 'De muziek is het begin van alles en wil weer opnieuw moederschoot zijn.' Maar ten eerste kan men Wagners geschriften net zo goed gebruiken om tot andere, zelfs omgekeerde, conclusies te komen. En ten tweede: wetend dat mijn gespreksgenoten, ieder met hun eigen accenten, kenners zijn van de beschouwelijke geschriften van en over Wagner, zag ik mijn rol weggelegd in het bekijken van Wagners muziekdrama's. De geschriften, voor zover ik ze ken, wilde ik er alleen bij betrekken als ze mijn standpunt konden verduidelijken of bevestigen. (De ontkrachtende opmerkingen in zijn opstellen zou ik in elk geval behendig buiten beschouwing laten.) Als voorbeeld greep ik naar een fragment dat ik bijzonder interessant vind: Wagners schepping van de wereld in *Rheingold*. Want daar wordt de Bijbelse Schepping omgekeerd: in den beginne van de christelijke wereld was het woord (Joh.1,1) terwijl Wagners Germaanse schepping begint met muziek, waar het woord zeer geleidelijk uit tevoorschijn komt. Hier volgt mijn redenering.

In de Bijbelse Genesis zijn water en droogte aanvankelijk nog niet gescheiden. Bij aanvang van Wagners mythische wereld lijken ze dat wel al te zijn. (Ze zullen juist aan het einde van de wereld samenkomen, als de Rijn buiten zijn oevers treedt.) *De Ring des Nibelungen* begint in het water, namelijk onder de Rijngolven. Drie of vier minuten lang vormen zij, klotsend als Es-groot-drieklanken die elkaar kalm en gestaag opvolgen, het Vorspiel. Ook de eerste vocale geluiden worden in het water gemaakt. De Rijndochter Woglinde zet daar het geluid van de golven voort: melodisch varieert ze de Es-drieklank terwijl ze de golven - 'Wellen' - evoceert met een ongearticuleerd 'Weia! Waga!'. Het is een 'vertaling' van de orkestklank in stemklank, een verklanking dus, die met het (niet uitgesproken) woord 'Wellen' allitereert. Van taal is nog geen sprake. De korte, klankrijke zin die ze daarop laat volgen 'Woge, du Welle, walle zur Wiege ("Golf, gij golf, golf naar de wieg.") is een syntactisch correcte maar semantisch zinloze vocatief. Immers: een golf golft ook wel zonder daartoe te worden opgeroepen en over die wieg wordt geen nadere informatie gegeven. Nog steeds hebben we dus met allitererende klank van doen, die hooguit vage associaties wekt. Als om dat te bevestigen, valt Woglinde vervolgens in heftiger mate terug in haar gebrabbel: 'Wagala weia! Wallala, weiala weia!' Pas wat daarna volgt, de vraag van haar iets hoger zwemmende zuster Wellgunde, lijkt, behalve

allitererende klank, een zin te zijn, en te hebben: ‘Woglinde, wachst du allein?’ (‘Woglinde, (be)waak je alleen?’) Dat zelfs deze verstandig klinkende zin in feite een on-zin is, omdat hij zichzelf beantwoordt, maakt Woglindes snedige repliek duidelijk: ‘Mit Wellgunde wär’ ich zu zwei!’ (‘Met Wellgunde zou ik met z’n tweeën zijn.’) Wagners schepping begint met een grapje dat kritiek oefent op logos en logica.

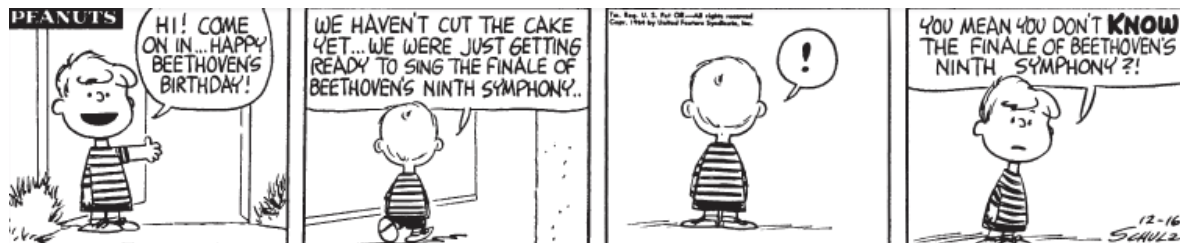


Waarom? Waarschijnlijk ligt het antwoord besloten in Wagners belangstelling voor het ‘rein-Menschliche’, waaronder hij het tijdloos menselijke lijkt te verstaan, dat los staat van een historische of politieke context, van enige maatschappelijkheid en dus ook van de taal. (Dit is één interpretatie van het concept. Over de betekenis lopen de meningen uiteen.) Want hij was van mening dat taal dat oer-menselijke niet kan uitdrukken. ‘(...) De wilde, tot in de oneindigheid zich uitstreckende oergevoelens’, kunnen alleen ‘worden gepresenteerd door de instrumenten’, dus door muziek. Taal daarentegen is helder en eigent zich alleen voor het formuleren van eindige gevoelens, van ‘het omlinjnde, individuele gevoel van het menselijke hart, gepresenteerd door de menselijke stem’ (althans aldus R. uit L. tegen Beethoven). De twee (in het geheel drie) dochters van de Rijn zijn geen mensen maar oerwezens. Hun stemmen moeten dus worden geïnstrumentaliseerd en hun uitingen gemusicaliseerd. In dit extreme geval houdt het in dat het niet zozeer hun functie is om taal te hanteren die informatie verschaft als wel om

klanken te produceren die het instrumentale *Vorspiel* zo lang mogelijk voortzetten. Veranderen ze vervolgens van natuurwezens in mensen? Je zou het haast denken, want Wagner laat (bij aanvang van *Das Kunstwerk der Zukunft*) de ontwikkeling van de mens beginnen toen deze tot bewustzijn kwam, tegenover de natuur kwam te staan en door zijn afhankelijkheid van de natuur werd aangezet tot denken. ‘Vanaf dat moment begon de dwaling als eerste uiting van het bewustzijn.’ (uit de vertaling van Philip Westbroek) Zou de dwaling in dit geval Wellgundes zinloze zin zijn? Hun gesprek krijgt allengs meer zin en wordt serieus als er naast het water ook droogte (!) aan de orde komt: de oever waar de onzalige Alberich om ‘liefde’ bedelt en door de drie Rijndochters met zich laat sollen. De vraag die zich voordoet, en die tijdens de paneldiscussie dan ook werd gesteld, is of de bewering dat Wagners taal in hoge mate muziek is, ook geldt voor andere composities dan *Das Rheingold*. Het antwoord verlangt in feite een grondige studie van Wagners werk en esthetische theorieën. Ik moest het doen met wat me toevallig als eerste te binnenschoot (afgezien van de alliteratie, die al in het Oud-Germaans een muzikaal middel schijnt te zijn geweest). Dat waren in Wagners drama’s de begroetingen. Want niet alleen de Rijndochters introduceren zich ongearticuleerd: nergens in Wagners werken horen we iemand een ander geciviliseerd een goedemorgen of goedenavond wensen. Een bondig ‘Heil’ is nog het elegantste dat er uit de mond van de Wagner-personages komt. We horen dat woord vooral in *Tannhäuser*, dat eindigt met de zeer muzikale klank ‘Alleluja’. Hagen verwelkomt Siegfried erg onvoornaam, namelijk door hem ‘durch die hohlen Hände’ (met zijn handen tegen de mond), een ‘Hoi ho!’ (*Götterdämmerung* I,1) toe te roepen. Nu kan men tegenwerpen dat hij überhaupt een onprettige man is, met allerlei dubbele agenda’s. Maar dat geldt niet voor de Walküren, die dochters van godin Erda, dus de aarde, zijn en daarmee de droge tegenhangers van de Rijndochters. Zij zijn liefdevoller en minder oppervlakkig dan hun natte equivalenten, maar niet minder oer en dus ook niet minder muzikaal. De eerste, Brünnhilde, dient zich aan met een luidruchtig ‘Hojotoho! Hojotoho! Heiaha! Heiaha! Hojotoho! Heiaha!’ (*Walküre* II,1). Al een zo vroeg werk als *Der fliegende Holländer* gaat van start met ‘Hojohe! Hallojo! Hojohe! Hallojo! Ho! He!’ Evenmin als Hagens groet kan dit gejoel worden gerelativeerd door er op te wijzen dat men van matrozen niets beschaafders kan verwachten, want ook de stuurman start met ‘Ho Kapitän!’ (I,1) en de kapitein vraagt met een ‘He! Holla!’ om aandacht van de stuurman en daarna van de Holländer. (II,1) Zelfs Gurnemanz opent *Parsifal* met een ‘He Ho! Waldhüter ihr!’ Zij die gewend zijn aan een modern katholicisme dat zich heeft gestileerd tot een romantische afgeleide van een geciviliseerd humanisme, hoeven niet te wachten op de heks, de seks en de bloedende wonden om te begrijpen dat Wagners christendom een

oerkracht is met sterk regressieve trekken. Gurnemanz' taalgebruik loopt er al op vooruit. Het regressieve gebrek aan articulatie is overal in Wagners taal aanwezig. Dat hij zijn oertaal combineert met geraffineerde gebruikmaking van de aller-modernste muzikale technieken, heeft iets barbaars. Dichtkunst onderscheidt zich onder andere van proza door haar sterk muzikale eigenschappen. Maar Wagner gaf toe dat zijn teksten zelfs geen zuivere dichtkunst zijn. Men zou er aan kunnen toevoegen: net zo min als zijn muziek zuivere, absolute muziek is, maar op haar beurt sterk vertellende eigenschappen bezit. Muziek en taal overlappen elkaar. Hij representeerde de eindige menselijke gevoelens met groot psychologisch inzicht. Maar waar het hem kennelijk vooral om ging, waren die 'wilde, oneindig uitgestrekte oergevoelens'. Daardoor moest zijn operataal muzikaler zijn dan de libretti van andere operacomponisten. De alliteratie ontbreekt nog goeddeels in *Rienzi* en *Lohengrin*, waar primitieve gevoelens (vooral van het volk) nog worden geuit en opgeroepen door de 'muzikaliteit', waaronder ik ook de semantische leegte versta, van grote woorden en emfatische uitroepstekens. Wagner merkte ooit op dat het uitroepteken zijn favoriete interpunctie was. De muzikaliteit van Wagners libretti houdt in dat ze onvertaalbaar zijn, net zo onvertaalbaar als, pak hem beet, een fluitpartij. Ik herinner me van lang geleden een *Ring* in de Koninklijk Vlaamse Opera te Antwerpen, waar alle opera's toen nog principieel in Vlaamse vertaling werden gezongen. Alberichs woedende reactie op het getreiter van Wellgunde en haar zusjes luidde daar niet 'Ihr (...) lüderlich schlechtes Gelichter!' maar 'Gij (...) liederlijk slonzige loeders', wat de Rijndochters onherroepelijk veranderde in Schelddochters - alle meevertaalde alliteratie ten spijt.

De wilde, ongearticuleerde aan- en uitroepen en uitroepstekens in Wagners dramateksten lijken paradigmatisch voor een taal die het op veel momenten meer moet hebben van primitieve klank dan van betekenisvolle communicatie. Die oergeluiden vormen een onderdeel van Wagners weerzin tegen civilisatie überhaupt, met haar regels en tradities, ten gunste van de regelloosheid (die hij viert met onder anderen de Wälsungen-tweeling en in *Die Meistersinger*), tegen het maatschappelijke ten gunste van de outsider (zoals de helden Tannhäuser, Lohengrin, Holländer, Stolzing, Parsifal), van het niet-weten (onder meer verheerlijkt in Siegfried en Parsifal) en van het mythische. De basis voor de *Ring* werd gelegd toen Wagner tussen twee stoffen moest kiezen en de historische politicus Barbarossa liet vallen ten gunste van de mythische Siegfried.



Voorafgaand aan de tekst uit Schillers *Ode an die Freude* in de Finale van zijn Negende, voegde Beethoven zelf enkele zinnen toe: 'O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere. Freude, Freude.' Wagners fictieve verhaal verleidt nu tot de stelling dat 'diese Töne' verwijzen naar de eerste drie zuiver instrumentale delen van de symfonie. Wat in de muziek van node is, is dan het 'angenehmere' en 'freudenvollere', het vreugdevolle woord, dat in het 4^e deel dan ook op (of uit) de muziek volgt. In Wagners *Ring* hoeft men niet zo lang op het woord te wachten: het volgt direct na (beter: uit) het Vorspiel. Alleen blijft het woord bij Wagner eerst nog enige tijd muziek en dient het niets aangenaams en vreugdevols, geen humanistisch-christelijke boodschap van gelijkheid en broederschap, maar een afwijzing van liefde, taal, intellect (Wagners enige intelligente personage is een slechte vrouw: Ortrud) en kennis. In de *Ring*, maar ook elders, dient het woord een verlossing in de vorm van ondergang en dood.

De oever tussen klank en betekenis in Wagners operateksten wordt voortdurend overspoeld en vervaagd. Wagners muziek en teksten drukken niet alleen oneindige oergevoelens uit, ze wekken ze ook op. Dat geeft zijn werk het aanzien (en aanhoren) van tijdloosheid en 'zuiver menselijkheid', dat ons terugplaatst naar de prehumane fase van ons bestaan, de ongeregelde en woordloze oerfase van voor de zindelijkheidsstraining. Dat maakt zijn verbijsterende werk zo 'onzindelijk', zo gevaarlijk, en zo verleidelijk: 'Wie Wunder tönt was wonnig er singt.'