

## Lezing van Leo Samama op 23 september 2015: ‘Hoe groot en welke is die zoveel genoemde invloed van Wagner op anderen?’

Verslag door Pieter van den Hout, aangevuld door Leo Samama



Leo Samama

Voorzitter Leo Cornelissen heet de aanwezigen van harte welkom op de eerste avond van het nieuwe seizoen. Hij meldt dat het programma voor dit jaar inmiddels is vastgesteld. Voor deze avond is een lezing van componist, musicoloog en schrijver Leo Samama geprogrammeerd, wiens komst al eerder was aangekondigd maar door omstandigheden moest worden uitgesteld. Hij zal ingaan op de vraag wat de invloed van Wagner op latere componisten behelst.

Samama begint zijn lezing met muziek, waarmee hij direct wijst op de brede invloed van Wagner, namelijk enkele minuten uit de opera *Harald de Viking* (première Leipzig, 1881) van de Zweedse componist Andreas Hallén (1846-1925). Je weet misschien niet van wie de muziek is, maar Wagners invloed hoor je direct.

Voordat je het hebt over Wagner moet je eigenlijk eerst aangeven over welke facet van Wagner het gaat, nog afgezien van zijn persoon. Wat dit laatste betreft: de persoon Wagner was een lastig heerschap, waardoor het toentertijd bepaald niet gemakkelijk was om met hem om te gaan en dat is het eigenlijk nog steeds zo. Je zou dat aspect eigenlijk terzijde moeten schuiven en een onderscheid maken tussen de onaangename mens die hij was en de bijzondere kunst die hij gemaakt heeft.

Een dergelijke scheiding wordt echter bemoeilijkt doordat Wagner behalve een opvallend getalenteerde componist ook een uitermate vaardig schrijver was. Met dat laatste stuit je tevens op een tweede probleem: als criticus bemoeide Wagner zich overal mee. In menig opzicht had hij een voorbeeldfunctie: wat hij bedacht, werd door velen gevolgd. Als hij niet zulke goede muziek zou hebben geschreven, zouden de meeste van zijn geschriften waarschijnlijk nog maar weinig belangstelling genieten. Zijn roem heeft hij te danken aan zijn noten, niet zijn woorden. Zoals we in de liedkunst ook kunnen constateren dat een groot componist een mindere tekst boven zichzelf kan verheffen, juist omdat hij als componist de woorden overstijgt. Een bijzondere tekst overleeft echter niet een slechte zetting.

Wagner heeft opera's geschreven die je helemaal meetrekken. Tweeënhalf uur non-stop geboeid worden door *Das Rheingold* was een unicum in het midden van de negentiende eeuw. Simpel gesteld lijkt het alsof Wagner zijn verhaal bij maat 1 is begonnen en in één ruk is door gegaan tot het afgelopen is, zonder dat de voortgang van de handeling afgeremd wordt. Dus geen losse recitatieven en aria's, geen afgebakende periodisering in de scènes. Alleen zo meende hij zijn verhaal te kunnen vertellen. En dat in een periode waarin zoiets nog nauwelijks voorkwam. Hij had de moed dat te doen.

De vraag die vaak opkomt is hoe het mogelijk is dat dit ook effectief werkt. Wagner had daarvoor bepaalde 'trucs'. Zo componeerde hij muziek die gestructureerd is op basis van bouwstenen die bij een personage, gevoel of toestand passen, die daarmee een onverbreeklijke eenheid vormen. Daarmee werd de regie van zijn opera's al grotendeels in de noten vastgelegd. Die zogenaamde Leitmotive waren overigens niet nieuw, uiteenlopende componisten als Monteverdi, Beethoven en Marschner maakten er ook al gebruik van. Het nieuwe en ook bijzondere bij Wagner is echter dat door het voortdurend transformeren van die Leitmotive veranderende gevoelens en situaties, ook met betrekking tot abstracties, uitgedrukt kunnen worden.

Overigens waren het vooral de volgelingen van Wagner die tot in de kleinste details betekenissen hebben toegekend aan de vele muzikale motieven in zijn opera's. Het was Wagners kracht dat hij aan de hand van dergelijke motieven een urenlange tijdspanse wist te

overbruggen. Hij moet in zijn eigen libretti geleefd hebben. Het is eigenlijk een wonder dat hij tijdens zijn werk aan *Der Ring des Nibelungen* ook nog erin slaagde om *Tristan und Isolde* te componeren. Zijn denkkraft was zo groot dat hij jaren achtereen die muziek in zijn hoofd moet hebben gehad: blind schaken op twintig borden. Het gaat immers om honderden pagina's muziek.

Ook als orkestrator zette Wagner een belangrijke stap. Hij maakte zeer bewust gebruik van het karakter van de instrumenten die hij inzette. Carl Maria von Weber en Hector Berlioz waren hem hierin overigens al voorgegaan, maar bij Wagner wordt het een integraal onderdeel van zijn componeren. Bij het doorspelen van de piano-uittreksels van Wagners opera's vraag je je voortdurend af hoe de onderscheidende instrumenten klinken. Na Wagner maakte ook Mahler bewust gebruik van de klankkleuren van de instrumenten, iets wat Bruckner juist weer niet deed.

Overigens, het publiek in Wagners tijd moest wel leren om over zulke lange tijdspannen naar muziek te luisteren, om er de concentratie voor op te brengen. Vergelijk het maar met film in onze tijd. Van kinderen werd zo'n veertig jaar geleden ook gedacht dat zij zich slechts korte tijd ergens op zouden kunnen concentreren en daaraan paste men de lengte van films, van programma's en dergelijk op aan; de ruim tweeënhalve uur durende film *Titanic* was voor hen echter zo opwindend, dat de lengte ervan geen probleem meer bleek te zijn. Overigens duurden opera's in het genre van de grand opéra (Auber, Meyerbeer en Halévy) ook zo lang, maar deze werken zijn in stukjes geknipt en dus niet doorgecomponeed.



In Wagners werk is veel chromatiek waarmee hij de harmoniek kleur geeft. Elke niet laddereigen toon kleurt immers de oorspronkelijke ladder. Dit is iets wat bij uitstek gebeurt in *Tristan und Isolde*. Het middel dat Wagner daarvoor inzette noemen we het Tristanakkoord (van onder naar boven f-b-dis-gis, dus een overmatige kwart, een grote tert en een reine kwart). Mozart, Beethoven en Liszt gebruikten dit akkoord ook al, om slechts enkelen te noemen, maar dan als half verminderd septiemakkoord waarvan de dis oplost naar de d. Wagner deed er echter iets mee dat in zijn tijd zeer bijzonder was: hij loste het akkoord niet op naar een consonant, maar naar een volgende dissonant en een daaropvolgende en zo voorts. Zo gaf hij uitdrukking aan het karakter van de aard van de liefde tussen Tristan en Isolde. Het niet kunnen en willen oplossen van het akkoord is een symbool voor die liefde en bepaalt het karakter van de muziek. Wagner baseerde er vrijwel de gehele opera op, met als resultaat dat de muziek gaat zweven en de tijd wordt vastgehouden.

Met deze revolutionaire vondst was Wagners invloed zo groot dat voor een hele groep componisten geboren rond 1860 dit akkoord een 'given thing' was geworden en zij het als symbool voor nieuwe muziek gingen gebruiken. Tot de zogenaamde 'Tristangeneratie' behoorden onder meer Alphons Diepenbrock (1862-1921), Edward Elgar (1857-1934), Gustav Mahler (1860-1911), Hugo Wolf (1860-1903), Emmanuel Chabrier (1841-1894), Ernest Chausson (1855-1899), Claude Debussy (1862-1918), Alexander Skrjabin (1872-1915), Arnold Schönberg (1874-1951), maar ook de oude César Franck (1822-1890), ja zelfs Giacomo Puccini (1858-1924) en Pietro Mascagni (1863-1945) hebben er de invloed van ondergaan.

Deze componisten gingen eraan voorbij dat het akkoord ook al vóór Wagner werd gebruikt en dat het voor Wagner een bijzondere betekenis had. Het ging hen om het zwevend effect dat Wagner ermee bereikte door het niet op te lossen naar een consonant. De unendliche Melodie die we al van Schubert kennen kon zo worden omgezet in unendliche Musik. Om dat effect te bereiken componeerden deze componisten ook bewust over de maatstreep heen (alle scheidingslijnen, alle ‘heggetjes’ moesten worden geslecht), waardoor het opvalt als muzikale frases plotseling wel binnen de maat vallen.

Samama laat als voorbeeld de eerste anderhalve minuut van het Vorspiel van *Tristan und Isolde* horen. Het bijzondere is dat de luisteraar anderhalve minuut lang eigenlijk naar bijna niets luistert. Het zijn een paar akkoorden die herhaald worden. Een volgend voorbeeld bestaat uit de eerste minuten van de ouverture van *Parsifal*. Wagner heeft hier twee minuten nodig om een heel klein gegeven uit te werken. Voor de presentatie van het gehele hoofdthema heeft hij maar liefst vijf volle minuten nodig. Het gaat er daarbij ook om dat de luisteraar de ruimte waarin de muziek klinkt als klinkende, akoestische ruimte gaat ervaren.



Wat is er zo bijzonder aan *Parsifal*? Het is een inwijdingsstuk, dus iets meer dan enkel een spannend verhaal. Op tal van momenten wordt met relatief weinig noten een gewijde sfeer opgeroepen. Naast een Tristangeneratie ontstond zo ook een ‘Parsifalgeneratie’. Wagners invloed van het spelen met mystiek licht komt bijvoorbeeld tot uitdrukking bij Mahler in diens *Tweede* en *Derde symfonie* en het slot van de *Achtste*, maar ook in de muziek van Edward Elgar, met name de grote koorwerken. Samama laat echter als voorbeeld een passage uit het langzame deel van de *Tweede symfonie* van Elgar horen. Opvallend is dat Wagners invloed niet tot uitdrukking komt in Elgars noten, maar in de sfeer die overeenkomsten heeft met die in Wagners Bühnenweihfestspiel *Parsifal*. Een volgend geluidsfragment is L’Aurora, uit de opera *Iris* van Mascagni, waarvan ook weer de sfeer naar *Parsifal* verwijst.

Wagner was een reiziger, waardoor hij in verscheidene landen zaadjes heeft geplant. Zijn muziek werd her en der in Europa al vroeg uitgevoerd. In het midden van de negentiende eeuw waren al opera’s van hem in de operahuizen te beluisteren. De vraag doet dan op wat de mensen in die verschillende Europese steden en ook in Amerika met Wagner wilden, waarom men al vroeg zo heftig op zijn muziek gereageerd heeft. Volgens Samama heeft de vroege belangstelling voor Wagner te maken met het negentiende-eeuwse burgerdom. De opkomende burgerij emancipeerde snel ten opzichte van de oude adel, en zocht naar een eigen nationale identiteit, waar met name muziek uitdrukking aan moest geven (denk aan volksliederen). Maar het ouderwetse volkse (de simpele volkse deuntjes) voldeed niet aan dat streven naar emancipatie. Wagners klankwereld kon hen echter helpen om hun identiteit en zoektocht naar verheffing op een betere, grootsere manier tot uitdrukking te brengen. Zo meende Alphons Diepenbrock aan de hand van de technische verworvenheden van Wagner de Nederlandse muziek op een hoger plan te kunnen verheffen dan Johannes Verhulst voor hem, hetgeen alles met muzikale techniek te maken had. De gelaagdheid van Wagners muziek en zijn streven naar muzikale symboliek hebben veel componisten geïnspireerd.

Na de pauze laat Samama het begin horen van de ouverture tot de opera *Gwendoline* van Emmanuel Chabrier (première Brussel 1886). Chabrier wordt nooit in verband gebracht met Wagner, maar heeft wel over Wagner geschreven, onder meer over zijn bezoek aan München om de *Tristan* te horen en later aan Londen en Brussel voor de Ringcyclus. In *Gwendoline* is vooral de sfeer van *Der fliegende Holländer* te horen maar ook op momenten de *Tristan*. Het is echter niet in de chromatiek waarin Wagners invloed merkbaar is, maar in de orkestratie van de opera, de meeslepende energie van de orkestratie neemt je mee in het verhaal.



Samama stelt zich vervolgens de vraag hoe een componist een opera kan beginnen met één akkoord. Dat is wat Wagner durft en doet in *Das Rheingold*. De opera begint met vier volle minuten waarin slechts één enkel akkoord klinkt met als grondtoon de Es, de toon waarin de hoorns zijn gestemd. Bij het horen van dit akkoord kom je steeds dichterbij het goud, en bereik je het niveau van de Rheintöchter. Pas als het akkoord enige tijd geklonken heeft, wordt dit effect voelbaar. Rond 1850 was zo'n begin uitermate gedurfd.

Beethoven had eerder, in de *Zesde* en *Negende symfonie* daarvan wel de kiem aangereikt. Maar in het geval van Wagner gaat het niet om herhalende motieven (in de *Pastorale*) of van pulserende akkoorden in d-klein (*Negende*). De inleiding tot *Das Rheingold* is een heus klankveld, zoals dat later zijn vervolg heeft gevonden in bijvoorbeeld Schönbergs compositie *Farben*, het middendeel van de *Fünf Orchesterstücke opus 16* (1909) en zelfs verscheidene momenten in *Le sacre du printemps* (1913) van Igor Stravinsky (1882-1971). Een nog later voorbeeld is *Atmosphères* (1961) van György Ligeti. Ook daarin is er een klankveld, en ook dit werk had niet kunnen worden geschreven zonder dat Wagner hiertoe de aanzet had gegeven.

Het beeld dat Schönberg in *Farben* oproept is dat van de veranderende reflectie van het licht op het water. De dissonante klanken blijven gelijk en lossen niet op, maar de instrumentatie verandert van kleur. Schönberg heeft zo deels de harmonische kleurgevoeligheid en de dissonantie van Wagner

overgenomen. Stravinsky zocht in de *Sacre* naar een klinkende parallel van de ontwakende lente, met een veelheid van vogels in de vele houtblazers die door elkaar spelen, ieder met zijn eigen ritmes, maar allen binnen een enkel harmonisch klankveld. Ligeti zocht in *Atmosphères* niet naar levendigheid of energie, maar naar een statisch, in zichzelf rustend klankveld.



*Sacre du printemps*

Een belangrijke schakel van Wagner naar Schönberg was overigens Debussy. Deze had als eerste de klank als een zelfstandig fenomeen gedefinieerd: de akkoorden krijgen zo een op zichzelf staande kleur- en klankwaarde. Debussy was bewust op zoek naar mogelijkheden klanken op basis van hun timbre, kleur en karakter aan elkaar te verbinden en niet op basis van tonale functionaliteit, die dus in een logische volgorde van dissonant oplossen in consonant. Vragen de akkoorden in *Tristan und Isolde* nog wel om een oplossing (die ze niet krijgen, overigens), in veel muziek van Debussy is dit niet meer het geval.

Dit volledig loslaten van een functioneel verband was in feite een grotere revolutie in de muziek dan die van de twaalftoonstechniek. Zo heeft Debussy de belangrijkste twintigste-eeuwse veranderingen mogelijk gemaakt. Na Debussy zette Schönberg de volgende stap door niet alleen de akkoorden, maar ook de tonen elk een zelfstandige waarde te geven. Deze ontwikkeling heeft vooral te maken met de wens steeds weer een verrassend, nieuw en spannend verhaal te vertellen, het publiek een nieuwe liefst transcendente tijdbeleving te doen ervaren.

Vóór Wagner ging het vooral om dialectiek, het uitwerken van thematische tegenstellingen zoals we uit de retorica kennen. Wagner wil in plaats daarvan echter het publiek los maken van de klokkentijd waarin het leeft door het mee te nemen in de tijd van de muziek, in de wereld ook van de muziek. Dat is tevens te merken aan de middeleeuwse verhaalthema's. Bovendien deed Wagner er alles aan zijn libretti waar mogelijk van spannende muzikale effecten te voorzien. Als voorbeeld daarvan laat Samama een passage uit de tweede akte van *Siegfried* horen.

Twee componisten die van dergelijke muziek de invloed hebben ondergaan zijn Debussy en Schönberg. Samama laat daarom ter vergelijking de grotsce ne uit Debussy's *Pelléas et Melisande* (première Parijs, 1902) horen. Deze sce ne is een keerpunt in de opera, omdat Golaud hier zijn overmacht over Pelléas wil laten voelen. Uiteindelijk leidt deze sce ne tot het uiteindelijke noodlot: de dood van eerst Pelléas (door Golaud) en vervolgens Melisande. Vervolgens laat Samama een passage uit Schönbergs symfonisch gedicht *Pelleas und Melisande* (1902-1903) horen, en wel van dezelfde sce ne.



*Pelléas et Melisande*

Het gaat volgens Samama bij de invloed van Wagner op latere generaties om drie punten, afgezien natuurlijk van de reeds geconstateerde harmonische en vormtechnische vernieuwingen. In de eerste plaats om de bijzondere orkestraties, specifiek het gebruik van het koper, dat geheel eigen melodische lijnen krijgt en tegenspel geeft aan de houtblazers en de strijkers. In de tweede plaats gaat het gebruik van symboliek. Dat heeft zeker bijgedragen tot een belangrijke impuls voor het symbolisme sinds het laatste kwart van de negentiende eeuw. Denk aan zaken als de Graal, de geheime afkomst van

personen, aan symbolische handelingen of onervulbare verlangens. De wereld van het magische sprak velen aan.

Zoals reeds aangegeven was Wagner naast componist ook schrijver. Wat men ook van zijn libretti vindt, ze hebben een aanzienlijke invloed gehad op de symbolistische literatuur. Vervolgens was Wagner ook een belangrijk criticus. Hij schreef niet alleen analytisch, en ook niet alleen persoonlijk en gericht op zijn eigen werk, maar stelde zich als een van de eersten de vraag wat een componist met zijn muziek heeft bedoeld, of die componist in zijn doelstellingen ook is geslaagd, en hoe deze als dirigent zo goed mogelijk tot klinken te brengen. Eén componist was Wagner daarin al voorgegaan: Robert Schumann.

Wagner heeft in zijn geschriften er menigmaal op gewezen is dat alle Duitssprekenden bij elkaar horen, bij een enkele cultuur. Bovendien was hij van mening dat deze een hogere cultuur geleverd hebben dan andere volkeren. De behoefte in dergelijke termen over een volk en een cultuur te spreken had overigens ook te maken met de emancipatie van een burgerij op zoek naar een eigen identiteit. Zo ontstond een burgerlijke mythologie.

Tenslotte heeft Wagner de generatie na hem ook beïnvloed als opera-architect. Wat Wagner als componist realiseerde kon alleen uitgevoerd worden in een goede akoestische omgeving. Er is overigens nog niet een echte revival van hoe er werd gemusiceerd in de tijd van Wagner. Volgens Samama werd er technisch anders gemusiceerd dan nu gebruikelijk is. Veelal worden de opera's van Wagner veel te luid uitgevoerd. In de tijd van Wagner betekende forte dat er gewoon vol gespeeld werd en niet per se luid. Het is de verdienste van Hartmut Haenchen dat hij daar in zijn Ringinterpretatie rekening mee heeft gehouden.

Over het gedrag van Wagner meldt Samama tot slot dat er volgens Wagner voor kunstenaars (vaak afgeschilderd als bohemiens) en vooral voor genieën zoals hij andere wetten gelden in de houding ten aanzien van andere personen, ook van het andere geslacht, dan voor anderen. Maar evenzeer in zijn algemene houding, zijn handelen en zelfs zijn kleding (met baret en cape) leek Wagner zich boven de wet te plaatsen. Dit beeld dat hij schiep heeft ook meer in het algemeen het 'kunstenaar-zijn' beïnvloed. Op dit punt was Wagner dus een echte stijlicoon. Dit element was overigens na één   twee generaties wel grotendeels verdwenen. Na afloop van de lezing dankt de voorzitter Leo Samama voor zijn lezing en geeft hem het door Philip Westbrook vertaalde boek, *Richard Wagner - Geschriften over eigen werk*. De aanwezigen danken Samama met een hartelijk applaus.  