

Het Duits harmonium 8

Zingend musiceren 2-1

Klaas Hoek

1. Inleiding

Eén van de centrale onderwerpen in de geschriften van Richard Wagner is de muziek van Ludwig van Beethoven. Volgens Wagner in *Über das Dirigieren* (1869) dient de muziek van Beethoven 'zingend' gemusiceerd te worden. Dat geeft ziel en leven aan de instrumentale muziek en bepaalt in grote mate het tempo van die muziek.¹

In de vorige aflevering ben ik ingegaan op wat het begrip 'zingend musiceren' bij Wagner inhoudt en hoe het bij geestverwanten van hem, de pianist/dirigent Hans von Bülow en de organist Karl Straube vorm heeft gekregen.

In deze aflevering ga ik verder met de aanwijzingen die Wagner geeft om te komen tot een juiste uitvoering van Beethovens muziek en hoe die aanwijzingen ondermeer via Von Bülow en door de muziektheoreticus Hugo Riemann vorm hebben gekregen in allerlei muziektheoretische geschriften; de term 'Ausdruck' staat hierbij centraal.

Vervolgens ga ik op de vraag: welke ideeën heeft Wagner over zingen? In het bijzonder besteed ik aandacht aan de methode van Julius Hey: *Deutscher Gesangs-Unterricht*; deze methode is gedeeltelijk tot stand gekomen in samenwerking met Wagner.

2. Ausdruck

In 1852/1853 ontstaat een discussie in enkele Duitse tijdschriften over de wijze waarop Liszt en Von Bülow dirigeren. Het verwijt is dat ze te vrij en niet maat-vast zijn. Liszt reageert daarop in een brief: "*Ein Brief über das Dirigieren. Eine Abwehr*" (1853).² Hij schrijft dat de nieuwere muziek sinds Beethoven aan de uitvoerder andere eisen stelt, dat veel meer nuances, waaronder tempowisselingen, aangebracht moeten worden in diens muziek.

"Liszt legde het zwaartepunt van zijn interpretatie in de uitdrukking van het poëtisch idee. Niet de maat en het strenge tempo, niet de gelijkmatige stroom van ritmiek en metriek waren voor zijn voordracht bepalend, maar de muzikale gedachte, de inhoud van de motieven. Hij zag Beethovens symfonie als een plaatsen, ontwikkelen en naar voren brengen van affecten volgens programmatisch gezichtspunt."³

Ook Wagner vindt, vanwege het geven van een passende 'Ausdruck' aan het melos, dat wisselingen in tempo en dynamiek in de muziek van Beethoven noodzakelijk zijn: in diens muziek ontwikkelt zich materiaal van het ene karakter naar het andere; karakters die vroeger in afzonderlijke stukken gepresenteerd werden komen nu in dezelfde compositie voor.⁴ De belangrijkste middelen die de uitvoerder heeft om die verschillende karakters goed tot zijn recht te laten komen, zijn flexibiliteit in tempo⁵ en dynamiek⁶. Verandering van karakter en de verandering er naar toe (de overgangen) behoeven speciale aandacht.⁷

Deze wijze van musiceren heeft een grote uitwerking: "De werking die van Wagners essays uitgaat, is op dit moment nauwelijks te overzien. De aanhangers van zijn dirigeerstijl bevolken de concertzalen en operahuizen. De belangrijkste onder hen en de grootste apostel

¹ Wagner, Richard (1869) *Über das Dirigieren*. Leipzig: Insel-Verlag, 1914, p. 16, 19

² Liszt, Franz. *Ein Brief über das Dirigieren. Eine Abwehr*. in: *Gesammelte Schriften von Franz Liszt*, Bnd V: *Streifzüge, polemische und zeithistorische Essays* (1850 - 1858)

³ Schünemann, Georg (1913) *Geschichte des Dirigierens*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, p. 330

⁴ Wagner (1869), p. 41.

⁵ p. 45 e.v.

⁶ p. 56 e.v.

⁷ p. 45

van zijn gedachtengoed is Hans von Bülow. Bülows dirigeren was Wagneriaans in de grootsheid en in de ver doorgevoerde wijzigingen van het tempo en toonde de invloed van Liszt in de geestrijke, fijnzinnige behandeling van de klank. (...)

Hij bleef echter niet staan in het opvolgen van de aanwijzingen. Hij voerde de tempo- en voordrachtswijzigingen nog verder door dan zijn voorgangers, zodat deze eigenmachtige ingrepen wel omschreven zijn door critici als 'Bülowiaden'.⁸

"Über das Dirigieren" verschijnt in een periode dat er een heftige strijd is onder Duitse musici over de inhoud van muziek; een strijd die vereenvoudigd gezegd gaat over de vraag: Is muziek uitdrukking van gevoelens, associaties, ideeën of staat muziek op zichzelf en ontstaat expressiviteit doordat muzikaal materiaal op elkaar betrokken wordt?

In het zoeken naar een weg uit dit dilemma zijn Hans von Bülow en Hugo Riemann

belangrijke actoren geweest.

Riemann ziet een derde weg in de opvatting dat muziek niet een uitdrukking van een persoon (subject) is, maar uitdrukking door de persoon van een voorgesteld object (de compositie) dat mee wordt beleefd door de luisteraar.

"Musik nicht als Ausdruck des Subjekts sondern als Ausdruck eines vorgestellten Objekts".⁹

Het meest elementair materiaal in muziek is volgens Riemann de toon. Kenmerkend hierin zijn toonhoogte en toonduur en de beweging door de verandering ervan; het is de oervorm van muziek: rust, beweging (het ontstaan van de toon) en terugkeer tot rust. Deze oervorm kan verschillende gedaantes aannemen.

Die gedaantes ervaart de mens karaktervol en zet de ziel in beweging (Riemann noemt dit complex: "Mitteilungstrieb").

Hiernaast is nog een factor werkzaam en dat is het bezig-zijn als mens met materiaal: de spelende mens. Riemann noemt dat "Spieltrieb". Door dit spel met de toon ontstaat samenklank en ritme. Door dynamiek te betrekken op toonduur (ritme) ontstaat het meest elementaire vormdeeltje: het motief. Dat motief is geladen, dat wil zeggen dat het de ziel van de

Kader 1: 'Ausdruck' van de volle, hoge toon (het geval 'Rubini')

Eén van de ontwikkelingen in de 19^{de} eeuwse muziek is, de hang naar grotere luidheid bij de uitdrukking van muziek; dit heeft ondermeer wijzigingen van instrumenten tot gevolg en aanpassing van speel- en zangtechnieken.

Rond 1840 is in Parijs de tenor Duprez beroemd om het kunnen zingen van hoge tonen met borst- in plaats van kopstem. Het markeert het begin van een drastische wijziging in de zangkunst.

Richard Wagner is in die tijd in Parijs en woont daar de uitvoering van de Don Giovanni van Mozart bij, waarin onder andere Rubini (een tenor, die ook hoge volle tonen kan zingen) meewerkt. Wagner doet verslag in de Gazette Musicale van 18 oktober 1840:

Het publiek wordt onrustig, het 'heilige' moment is aangebroken:

"Ottavia (Rubini) was alleen op het toneel achtergebleven (...) en luisterde naar het voorspel van het orkest voor zijn Bes-dur aria. Dit voorspel scheen mij langer te duren dan anders, maar dat was slechts schijn; want de zanger lispelde de eerste tien maten zo onhoorbaar dat ik, toen ik er achter kwam dat hij deed vermoeden dat hij zong, werkelijk geloofde dat hij een grapje maakte. De gelaatsuitdrukking van het publiek bleef ernstig; het wist wat er voorging: op de elfde maat liet Rubini de toon F met zo'n geweld aanzwellen, dat de kleine terugtrekkende passage als een donderslag naar voren kwam, om daarna in de twaalfde maat weer terug te vallen in lispelend zingen. Ik wilde hard lachen, maar het was overal doodstil; een gedempt spelend orkest, een onhoorbaar zingende tenor; ik kreeg het zweet op mijn voorhoofd. Iets monsterlijks scheen zich aan te dienen: en werkelijk na het onhoorbare volgde het ongehoorde. De zeventiende maat diende zich aan: nu heeft de zanger drie maten lang een F aan te houden. Maar wat kun je doen met een eenvoudige F? Rubini wordt pas Goddelijk op een Bes; daar moet hij op komen, wil een avond in de Italiaanse opera als zinvol worden ervaren. Als een trapeze-artiest beweegt Rubini op zijn driematige F en zwelt voorzichtig gedurende twee maten; plots en onweerstaanbaar neemt hij op de derde maat de triller van de violen op de A over, maakt die zelf met een toenemende druk en zit in de vierde maat hoog op de Bes, alsof het niets is, en stort zich vervolgens met een briljante salto voor alle ogen weer terug in het onhoorbare.

Het raadsel was opgelost: om dit kunststuk te horen was men gekomen, verdroeg men meer dan twee uur alle afwezigheid van de gebruikelijke operadelicatessen, nam het enkele zangers niet kwalijk dat ze zich ernstig en bekwaam met de muziek bezig hielden en voelde zich geestelijk beloond doordat het Rubini gelukt was de Bes te halen."

Wagner is geen tegenstander van zo'n volle toon, wel verafschuwt hij een praktijk van instrumentalisten en zangers (zoals Rubini) die volledig voorbij gaan aan hetgeen de componist voorschrijft. Volgens hem verkwanselen ze het Licht (de glans van de echte robijn) dat in de Duitse muziek door Mozart en Beethoven is weergegeven.

⁸ Schünemann, p. 342

⁹ Riemann, Hugo (1888) *Wie Hören wir Musik? Drie Vorträge*. Leipzig: Max Hesse's Verlag, p. IV.

luisteraar kan bewegen. Dat in-beweging-brengen is niet iets uiterlijks, het is de persoon zelf die in beweging wordt gebracht; het is voor Riemann de grondslag van muziek.¹⁰

Drie elementen zijn hierin van belang: beweging, dynamiek en 'Ausdruck'; een compositie heeft bij de aanvang een beweging, kent richting, en in de verdere ontvouwing van de compositie in de tijd gaat dit samen met temposchommelingen; motieven ontstaan doordat tonen dynamisch op elkaar betrokken worden; in het bereiken van de luisteraar in het ontvouwen van de compositie is 'Ausdruck' van het materiaal van muzikaal levensbelang, hiermee kan de luisteraar in beweging worden gebracht.

Kader 2: 'Ausdruck' in het zingen (zie notenvoorbeeld uit Lohengrin van Wagner)

Van het begin van de 2^e Scene uit de 3^e Akte uit de Opera Lohengrin ("Athmest du nicht mit mir die süßen Duft?) van Richard Wagner heb ik vier opnames gekozen, gezongen door: Paul Frey (Bayreuth 1990), Max Lorenz (1928), Klaus Florian Vogt (Bayreuth 2011) en Fernando de Lucia (Milaan, 1905; gezongen in het Italiaans, met pianobegeleiding omdat in die tijd een groot orkest technisch nauwelijks op te nemen was).

Los van de kwaliteit van de opnames zijn er muzikaal grote verschillen. Het verschil tussen De Lucia en de uitvoering van Max Lorenz is te vergelijken met het verschil in opvatting over frasering en articulatie tussen Riemann en Keller (zie volgende aflevering). Het contrast is het grootst tussen die van Vogt en De Lucia.

Weliswaar zijn er verschillen tussen hen in zangtechniek, maar dat is niet het fundament, dat is een afgeleide. Het belangrijkste verschil ligt op het terrein van het complex: ritme, versus belang van het metrum, versus de doorgaande beweging en de ruimte die de toon hierin krijgt. In de 1990- en 2011- uitvoering is de cadans van het metrum duidelijk aanwezig; die cadans is als het ware leidraad of zelfs houvast, waar expressieve middelen zich aan aanpassen; het is veelal een expressief-maken van een beweging waarbij geen ruimte is voor de expressieve zelfstandige toon. Bij De Lucia is veeleer een gaan van de ene toon naar de ander waarbij beklemtoning ontstaat vanuit dynamiek en agogiek; het metrum is hier minder dwingend. De beweging is veeleer er een van weten dat een toon gemaakt zal worden; al naar gelang de gewenste uitdrukking wordt een kleuring gegeven door het uitstellen van de toon (en de tekst). Dit bouwen van de enkele toon en het uitstellen van de volgende, roept grote krachten op, zorgt voor expressiviteit en zet het metrum als element dat zorg draagt voor een continue doorgaande beweging, onder druk.

Het op deze wijze minder belangrijk achten van het metrum en de ruimte die daardoor ontstaat te gebruiken voor expressieve doeleinden is terug te vinden in audio-opnames en in publicaties (waaronder die van Hugo Riemann) rond 1900.

Voor de ontwikkeling van Riemann's ideeën is de musiceerpraktijk van Von Bülow erg belangrijk:

"Von Bülow is de eerste geweest in de 19de eeuw die de aandacht vestigde op het detail in de muzikale constructie, op de bouwwijze van de melodie, over de rol van het motief en de vormgeving ervan in de voordracht; hiermee werd hij de grondlegger van een tak die leidde tot een zelfstandige literatuur over de fraserings- en voordrachtsleer."¹¹

Riemann heeft datgene wat hij hoorde in de concerten van Von Bülow verwerkt in zijn theorieën. "Het belang van de doorlopende nuanceringen heb ik pas door Von Bülow's orkestconcerten begrepen; het Beethovens piano leerde ik veel vroeger kennen door zijn pianospel. Door de behandeling van de dynamiek evenals de agogiek in samenhang met een bewust regelmatig rubato heeft hij mij inzicht gegeven in een juist begrip van frasering."¹²

De aanzetten die Wagner en Liszt hebben gegeven met betrekking tot tempo, rubato en dynamiek om te komen tot een uitdrukkingvol musiceren heeft Riemann geplaatst in een allesomvattend systeem.

In dat systeem gaat het hem vooral om wat de fundamenteën zijn van muziek, hoe muziek werkt, wat ze kan, en via welke middelen, om zo te komen tot een musiceren waarbij het object, de compositie in de geest van de maker

¹⁰ Riemann (1888), p. 17.

¹¹ Riemann, Hugo (1901) *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800 - 1900)*. Berlin und Stuttgart; Spemann. p. 433)

¹² Riemann in: Fuchs, Carl (1884) *Die Zukunft des musikalischen Vortrages und sein Ursprung*. Danzig: A.W. Kafemann. p. 24.

gerealiseerd wordt en de werking van het kunstwerk de juiste uitwerking heeft op de luisteraar.¹³

In deze tweeledige aandacht (op de compositie en op het in beweging brengen van de luisteraar) speelt de uitvoering een cruciale rol. Vandaar dat Riemann veel gepubliceerd heeft over fundamenteën van muziek (toon, dynamiek, ritme) en de wijze waarop deze in het uitvoeringsproces gehanteerd kunnen/moeten worden.

3. Naar een Duitse opera

Wagner heeft grote problemen bij de uitvoering van zijn opera's met de praktijk dat de opleiding van zangers in Duitsland hoofdzakelijk gebaseerd is op Italiaanse zangmethodes, de Italiaanse opera en daarmee de Italiaanse taal.¹⁴ Weliswaar erkent hij de grote zangtechnische kwaliteiten behorend bij die cultuur; er kleven echter ook grote bezwaren

aan; met name geldt dat voor de ontwikkeling van een Duitse muziek zoals hij die voorstaat.

Allereerst vindt Wagner dat er op compositorisch- en uitvoeringsvlak nauwelijks binding is tussen de muziek en de handeling in de Italiaanse opera. Veel operacomposities zijn een afwisseling van aria's en recitatieven en zo gecomponeerd dat de zanger kan schitteren. Hier komt een uitvoeringspraktijk uit voort van zangers die gebruik dan wel misbruik maken van de compositie; zou er al een handeling zijn, dan trekken ze zich er niets van aan.¹⁵ Voorts worden naar willekeur coupures geplaatst, versieringen toegevoegd,

Kader 3: 'Ausdruck' in de voordracht van teksten

In 1803 stelt Goethe regels op ten aanzien van de uitspraak van het Duits op het toneel "Regeln für Schauspieler". De regels bevatten allerlei aanwijzingen over hoe gereciteerd en gedeclameerd dient te worden met daarbij passende bewegingen van het lichaam. Bij de paragraaf over de ritmische voordracht wordt het accent gelegd op een pathetische voordracht; op verhevenheid via de ritmiek waarbij elk woord met een zeker gewicht uitgesproken moet worden.

Wagner heeft grote bezwaren tegen deze geaffecteerdheid van voordracht en wil een meer natuurlijke toon in de voordracht.

In dezelfde periode is de opkomst van de burgerij en een groot-Duitse culturele gedachte; er wordt een toenemend belang gehecht aan een algemene correcte uitspraak van het Duits; het "Bühnendeutsch" wordt in zekere zin norm. Dit leidt ondermeer tot het boek "Deutsche Bühnenaussprache" uitgegeven in 1898 door Theodor Sieb. In dit boek staan fonetische aanwijzingen hoe woorden uitgesproken dienen te worden. Het is niet alleen bedoeld voor het toneel maar voor de uitspraak tijdens alle openbare gelegenheden: voor de politiek, de omgangstaal van de opgeleiden, voor de geestelijkheid, de scholen.

Aansluitend bij opvattingen van Richard Wagner, wil de zangpedagoog Julius Hey dat zangers niet alleen het Duits goed uitspreken maar ook teksten lyrisch-dramatisch moeten kunnen voordragen als voorbereiding op het zingen in opera's van Wagner. Het eerste deel van zijn *Deutscher Gesangs-Unterricht* (dat ook als studieboek door acteurs wordt gebruikt) is volledig aan deze declamatie gewijd. Een lyrisch-dramatische voordracht houdt bij Hey in dat de volle toonomvang gebruikt wordt, dat affecten direct worden uitgedrukt, dat gemoedsbewegingen, plotselinge dramatische wendingen enz. spontaan geuit worden op een manier dat licht en schaduw hard naast elkaar staan.

Sporen van deze zeer expressieve voordrachtswijze zijn nog te terug vinden: bijvoorbeeld in een opname uit 1907 van het gedicht "Manche freilich" van Hofmannsthal in een voordracht door de dichter zelf en enkele opnamen van de zeer gevierde acteur Moissi. De voordracht van Moissi bespreekt Kafka uitgebreid in zijn danhneken

versneld dan wel vertraagd. Wagner verafschuwt dit. In een artikel in de *Gazette Musicale* van 18 oktober 1840, geschreven tijdens zijn verblijf in Parijs, geeft hij een beschrijving van zo'n praktijk: het optreden van de zanger Rubini in de opera *Don Giovanni* van Mozart.¹⁶

¹³ Riemann (1888), p. 17

¹⁴ Hij verwoordt dat in diverse essays ("Oper und Drama", 1851; "Über die Bestimmung der Oper", 1871; "Über Schauspieler und Sänger", 1872).

¹⁵ Wagner (1872), p. 5.

¹⁶ Zie kader 1 en Wagner, Richard (1840). "Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze (1840 und 1841), Der Virtuos und der Künstler (1840)". In Richard Wagner: Gesammelte Schriften Band I. Fritsch Verlag, 1872, p. 207 - 223.

Athmest du nicht; Uit Lohengrin, Akte III, 3. Scene, Richard Wagner

Uitgave 1881

Aanwijzingen Hey

O, wie so hold be - rau - schen Sie den Sinn!

Athmest du nicht; uitgave 1881 en een editie van Julius Hey met bijna per toon, dynamische veranderingen.

Een tweede bezwaar dat hij heeft tegen de heersende praktijk in Duitsland is dat veel Italiaanse opera's vertaald worden in het Duits en dat zo'n opera in die vertaling een wangedrocht is.

De Italiaanse taal is sterk gericht op vocalen (klinkers); de Duitse taal is veel consonantrijker (bevat veel meer medeklinkers); deze taal zou veeleer lettergrepig gebruikt moeten worden in een opera waarbij articulatie een belangrijk element is, in plaats van in coloraturen zoals in de Italiaanse opera.

Een derde probleem heeft hij met de uitspraak van het Duits op het toneel. De grote theaters zijn vergeven van een onnatuurlijke geaffecteerdheid in handeling en uitspraak. Wagner wil een declamatie die doordrenkt is van een muzikale toon.¹⁷

De kritiek die Wagner heeft op de Italiaanse opera en de zangcultuur in Duitsland leidt tot het inzicht dat de opleiding van zangers veranderd moet worden. Al in 1834 stelt hij een opleidingsinstituut voor, gericht op een goede uitspraak en voordracht van het Duits, het ontwikkelen van uitdrukkingsvaardigheden en een grondige muzikale kennis.¹⁸ Rond 1853 vraagt Wagner om een *Gesangsschule* gericht op de opleiding van Duitse zangers. Als reactie daarop komt de zangpedagoog Friedrich Schmitt met zijn: "*Grosse Gesangsschule für Deutschland*". Wagner wijst deze methode echter af omdat het teveel geënt is op het Italiaanse belcanto en niet op de articulatie van de Duitse taal die energisch naar voren moet komen in het zingen.¹⁹

De ideeën van Wagner zoals geuit in zijn geschriften, leiden niet tot de gewenste veranderingen van de zangersopleiding op de conservatoria. Uiteindelijk komt hij in 1865 met een voorstel aan Koning Ludwig II van Beieren om een Duitse muziekschool te stichten.

Na enige tijd wordt deze opgericht met Hans von Bülow als directeur; Julius Hey, een leerling van Schmitt, gaat de zangopleiding vormgeven. In 1875/76 wordt Hey eveneens benoemd als *Gesangsmeister* voor het eerste *Festspiel* te Bayreuth. Zangers worden door Wagner naar Julius Hey gestuurd voor begeleiding in uitspraak en de wijze waarop, met inachtneming van de uitspraakmelodie, gezongen dient te worden. Deze ervaringen combineert Hey met de methodiek van zijn zangleraar Friedrich Schmitt, (aandacht voor de toonschoonheid), en legt hij vast in een methode. De contouren ervan bespreekt Hey met Wagner. In 1884 verschijnt het boek, *Deutscher Gesangsunterricht*, een jaar na het overlijden van de componist.

¹⁷ Wagner, 1872, p. 40. Zie ook kader 3.

¹⁸ Wagner, Richard (1834) "Pasticcio". In Richard Wagner: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* Band XII. Leipzig 1911. p. 5,6

¹⁹ Hey, Julius. *Richard Wagner als Vortragsmeister, 1864 - 1876*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. Zie ook: Koschwitz, Nils. *Eine Musikschule als Heilsbringer für die deutsche Musik und Nation?* Frankfurt: Peter Lang, 2011.