

De invloed van Berlioz op Wagner en Wagners relatie tot Bizet

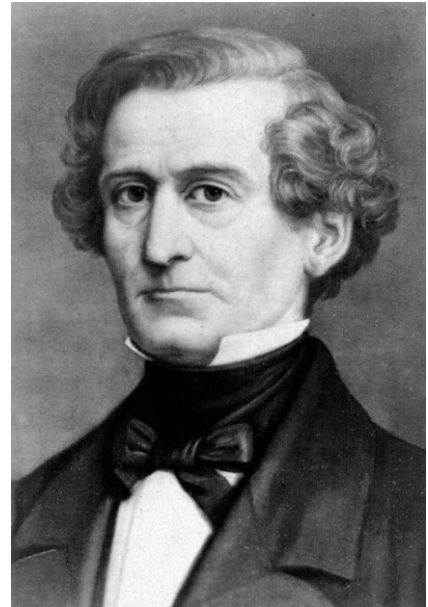
door Menno Dekker

Tekst van de lezing voor het Wagnergenootschap op 10 oktober 2019

Inleiding

Het woord “invloed” suggereert afhankelijkheid en is eigenlijk alleen van toepassing zolang het om de jonge Wagner gaat. Sterke componisten reageren op eigen wijze op het oeuvre van voorgangers en protesteren meestal wanneer ze als afhankelijk of imiterend worden afgeschilderd.

Berlioz en Bizet waren tijdgenoten van Wagner en Wagner onderhield veel contact met de Franse operawereld. De jonge Wagner werd beïnvloed door de 10 jaar oudere Berlioz die hij vanaf 1839 persoonlijk kende. Met de jongere Bizet ligt het eerder andersom en waren het vooral de commentatoren die hem het stempel van Wagner imitator wilden opleggen (ook met Verdi gebeurde dit).



Hector Berlioz

Het contact tussen Berlioz en Wagner

Hector Berlioz, zoon van een arts, leefde van 1803 tot 1869. Zijn vader hield het maandgeld in zodra Hector de medicijnenstudie omruilde voor de muziek en hij moest rondkomen van gitaar- en fluitlessen en het schrijven van artikeltjes. Hij is één van de weinige grote componisten die een zeer laag speelniveau bezat, voornamelijk gitaar. Niettemin won hij de prestigieuze *Prix de Rome* voor componisten, nota bene met een minder belangrijk werk (een cantate), nádat hij in 1830 reeds zijn beroemde *Symphonie Fantastique* had geschreven, een programmatische en autobiografische symfonie over de dromen van een verliefd musicus. Toen Wagner Berlioz in 1839 in Parijs leerde kennen was hij meteen door hem geboeid. Beiden hadden hemelbestormende ideeën, schreven artikelen, en moesten hard werken voor erkenning. Wagner schrijft regelmatig over Berlioz, niet alleen in artikelen, maar ook in zijn correspondentie met Liszt. Andersom schrijft Berlioz aanzienlijk minder over Wagner. Men moet overigens wel bedenken dat deze mannen niet op de lieve vrede uit waren. Ze leverden ongezouten kritiek op elkaar, want met vriendelijkheid kom je niet tot de hoge idealen die ze voor ogen hadden. Toch ontzagen ze elkaar ook een beetje. Wagner vond het soms moeilijk Berlioz de waarheid te zeggen omdat hij zo gevoelig reageerde en de kritiek ook niet oppakte.

In 1841 schrijft Wagner dat aan de *Symphonie Fantastique* een geweldige poëzie en verbeelding ten grondslag ligt maar dat het geheel toch akelig klinkt door een gebrek aan formele schoonheid. Zijn kritiek op *Roméo et Juliette* (1839) is daaraan verwant. Vrij geciteerd: “Had Berlioz dit werk maar eerst aan een oude meester als bijvoorbeeld Cherubini voorgelegd. Maar niemand durft hem dat te zeggen en dat is bijzonder jammer! Geniale momenten blijven nu geïsoleerd klinken in een onsamenhangend en soms smakeloos geheel. Hij zou veel verder kunnen komen!” Ook meer in het algemeen heeft Wagner wel kritiek geuit op Berlioz’ al te realistische toonschilderingen, zonder die goed te integreren in het geheel, zoals bijvoorbeeld bij de Waldvogel in *Siegfried* of de klokken in *Parsifal*.

In 1843 bezoekt Berlioz Dresden en maakt *Rienzi* en *Der fliegende Holländer* mee. Hij schrijft nu heel positief over Wagner, vooral over de donkere orkestklank van de *Holländer*, en ook over Wagners hartelijkheid en hulpvaardigheid. Kritisch is hij over een al te veel gebruik van tremolo bij de strijkers. Berlioz stelt dat dit effect snel vermoeit en waarschuwt Wagner voor het al te gemakkelijk toepassen er van.

Berlioz schrijft nooit dat Wagner van hem afhankelijk is, hoewel Liszt eens vriendelijk schrijft hoezeer de tremolo strijkers in de *Tannhäuser* overture hem aan Berlioz' werken doen denken.

In de jaren vijftig is Wagner verbannen uit Duitsland. Liszt stimuleert het contact met Berlioz, helpt Wagner door *Tannhäuser* en *Lohengrin* uit te voeren en Berlioz door in 1852 *Benvenuto Cellini* (uit 1838) uit te voeren. Berlioz is geïnspireerd en begint deze mislukte opera opnieuw te bewerken, maar Wagner schrijft Liszt dat hij Berlioz juist niet helpt hiermee, omdat Berlioz alleen maar verder kan komen met een andere opera: Cellini zal nooit levensvatbaar zijn door het verschrikkelijke libretto. Wagner vindt het erg dat Berlioz daar energie aan kwijtraakt.

Wagner treft Berlioz in Parijs in 1853 maar nog intensiever contact hebben ze in 1855 wanneer ze toevallig tegelijk een serie concerten in Londen dirigeren met onder andere eigen werk uiteraard. Ze voelen zich lotgenoten. Ze hebben lange gesprekken, en het Frans van Wagner is gelukkig voldoende van kwaliteit om dat mogelijk te maken, al is het lang niet vloeiend zoals bij Liszt. Berlioz op zijn beurt spreekt echter geen woord Duits en maakt ook geen aanstalten om dat te leren. Wagner meent dat Berlioz hem daarom nooit volledig zal kunnen begrijpen, ook niet via de partituren.

In *Mein Leben* herinnert Wagner zich hoe hij toen eens omstandig en genuanceerd probeerde uit te leggen hoe hij de geboorte van een kunstwerk zag, en dat dat niet direct met levenservaringen te maken had maar wel met het zich bevrijden daarvan. Berlioz vatte het relaas samen met: "Dat noemen we vertering." Wagner was teleurgesteld in deze oneliner als respons op zijn uitgewerkte betoog. Berlioz neigt zich dan te distantiëren van Wagner, verwijt Wagner de muziek te reduceren tot een som van effecten, en wil niet bij de "muziek van de toekomst" horen. Wagner schrijft hem dat die ongelukkige term niet van hem komt, maar dat hij slechts een boek "Het kunstwerk van de toekomst" had geschreven, iets heel anders.

In 1858 zijn ze samen in Parijs, en Berlioz leest Wagner het libretto van zijn nieuwe opera voor, *Les Troyens*. Wagner is bedroefd, hij denkt dat het niet goed is, en durft het hem niet echt te zeggen. Wel schrijft hij dit aan Hans von Bülow.

In 1860 is de *Tristan und Isolde* voltooid. Wagner stuurt Berlioz een kopie met de zin: "Aan de grote auteur van *Roméo et Juliette*, de dankbare auteur van *Tristan und Isolde*." Berlioz schrijft vele kritische opmerkingen in de kantlijn van de partituur. Liszt, von Bülow en Wagner beginnen Berlioz wel wat vervelend te vinden.

Toch schrijft Wagner hem nog een dankbare brief wanneer Berlioz een mooie bespreking van *Fidelio* heeft gepubliceerd (Beethoven was een gezamenlijke inspiratiebron). Berlioz schrijft hem terug dat de brief hem goed deed te midden van alle ellende en bedankt hem ook.

In 1861, het jaar van de roemruchte *Tannhäuser* in Parijs, mokt Berlioz dat Wagner in ieder geval aandacht krijgt. *Les Troyens* is nergens. Feit is dat Berlioz althans in Frankrijk zijn leven lang geen erkenning heeft gekregen en de man raakt in toenemende mate gefrustreerd. Wagner lijkt op zijn beurt ook wat paranoïde te worden als hij vermoedt dat niet alleen Meyerbeer, maar wellicht ook Berlioz, aangezet door diens tweede vrouw Marie Recio, tegen hem is geweest bij *Tannhäuser*.

In de jaren '60 schrijft Berlioz nogmaals over de "toekomstmuziek": een ongezonde warboel, te dissonant. "Wagner is gek: veel te veel verminderde septime-akkoorden." Interessant is dat de muziekfilosoof Adorno, Berlioz en Wagner verbindt in hun gemeenschappelijke omgang met het "onvoorziene". In het begin van de *Holländer* overture zien we een mooi voorbeeld wanneer het verminderd septime-akkoord op onvoorziene wijze oplost (gezien het voorafgaande d mineur), met een "spookwereld" (cis mineur) als gevolg:



In oudere tijden, en ook nog bij Brahms, zou hetzelfde akkoord op de volgende wijze terugvoeren naar d mineur:



Na 1863 is er geen contact meer tussen Wagner en Berlioz.

Berlioz' muzikale invloed op Wagner

Hoewel er dus veel contact was tussen beide componisten en dit contact goed gedocumenteerd is, is het toch moeilijk concrete invloed van Berlioz op Wagner aan te tonen, omdat hun besprekingen meestal algemeen blijven. Bovendien zouden werkelijk concrete "citaten" van Berlioz in Wagners partituren doen vermoeden dat Wagner inderdaad een afhankelijke, tweederangs componist was. Als we willen speuren naar invloed, dan moeten we het zoeken in Berlioz' werken uit de jaren '30.

Wie Berlioz zegt, zegt instrumentatie. Hij dacht in orkestrale termen, schreef de instrumentatieleer (*Grand Traité de l'instrumentation*: een mooi 19^e eeuws exemplaar werd getoond door onze voorzitter Leo Cornelissen!) en breidde het orkest uit met de althobo of Engelse hoorn, de es-clarinet, cornetten, trombones en tuba, harp en slagwerk.

Het derde deel van de *Symphonie Fantastique*, de *Scène aux champs*, begint met de althobo solo als uitdrukking van het eenzame platteland. De roep van de herder wordt beantwoord maar aan het einde van het deel niet meer. Zowel het instrument als de toonsoort (F majeur) komen overeen met de *Traurige Hirtenweise* in de derde akte van de *Tristan*.

Dat Berlioz ondanks zijn kritiek erop bij Wagner zelf ook wel degelijk tremolo en verminderde septime-akkoorden toepast is te horen aan het begin van het tweede deel van de *Symphonie Fantastique*, *Un Bal*. Feit is wel dat de "mistige" passage aan het begin wordt opgelost in een conventionele wals. Bij Wagner gebeurt dat niet meer en leiden de verminderde septime-akkoorden als het ware tot een nieuwe stijlconstante.

In het vierde en vijfde deel van de *Symphonie Fantastique* horen we de trombones en tuba resp. de es-clarinet aan het werk, en aan het eind van het vijfde deel ook nog een nieuwe techniek op de violen: *col legno*.

Maar wie Berlioz zegt, zegt ook *idée fixe*, een vaste hoofdmelodie die het hoofdkarakter van het programma uitdrukt. Deze methode werd aangedragen door Berlioz' leraar Lesueur, die het al kende uit oudere partituren van bijvoorbeeld Méhul. Zelfs bij Monteverdi ziet men het idee in beginsel al. Uiteraard is vanuit dit *idée fixe* een lijn naar Wagners leidmotief te trekken.

In 1834 volgt *Harold en Italie*, eveneens een programmatische symfonie met een *idée fixe* over een eenzaam romanticus die door Italië trekt, zich aangetrokken voelt door de schoonheden en het leven daar, maar buitenstaander moet blijven. De hoofdpersoon wordt niet alleen uitgedrukt door een vaste melodie maar ook door een vast instrument: de solo altviool. Dit werk werd geschreven voor Paganini, die het eerst weigerde te spelen vanwege het gebrek aan virtuoos stuntwerk, maar dat later compenseerde door Berlioz een grote som geld te schenken waarmee hij schulden kon aflossen. In tegenstelling tot in de *Symphonie Fantastique* ontwikkelt het *idée fixe* zich niet: de hoofdpersoon raakt niet betrokken bij de gebeurtenissen om hem heen (de Italianen: het orkest).

Ook Berlioz' derde symfonische werk dateert uit de jaren '30: *Roméo et Juliette* (1839). Helaas weigerde de apparatuur hier tijdens de lezing, zodat de muziek niet tot klinken kon worden gebracht. Misschien heeft dit werk wel de meeste invloed op Wagner uitgeoefend. Het werk bevat ook zang, en werd door de componist een "dramatische symfonie" genoemd. Anderen zien het als een niet-scenische opera. De negende symfonie van Beethoven als voorbeeld en de aanwezigheid van Shakespeare zijn ingrediënten die beide componisten in vuur en vlam zetten. In de eerste akte klinken de houtblazers vurig zoals in de *Tannhäuser* overture:

Allegro

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It features a series of chords and melodic lines, with a triplet of eighth notes marked with a '3' at the end. The bottom staff continues the piece with more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, also marked with a '3'.

Kort daarna wordt de liefde bezongen met solo harp begeleiding, hetgeen terugkomt in de eerste akte van *Tannhäuser*, als Tannhäuser Venus toezingt.

De aanhef van de tweede akte, *Roméo seul*, lijkt ook naar de *Tannhäuser* overture te zijn gevloeid. Het thema van het feest van de Capulets in de tweede akte (door de zoëven genoemde houtblazers vooruit genomen) bevat een paar maten (9 t/m 12 in onderstaand voorbeeld) die rechtstreeks lijken te leiden naar zowel het *Steuermannlied* als het *Spinnerlied* uit de *Holländer*:

The image displays three staves of musical notation. The top staff is in a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains a melodic line with several triplet markings. The middle staff, starting with a '5', continues the melodic line with more triplet markings. The bottom staff, starting with a '9', shows a more rhythmic passage with eighth notes and a final triplet marking.

De derde akte opent éénstemmig (éénstemmigheid komt veel voor bij Berlioz) met een cello melodie, die daarna wordt geïmiteerd door andere strijkers, net als de derde akte van de *Meistersinger*. Een verschil is dat het koor hier bijna direct aanwezig is.

In drukke passages schrijft Berlioz nogal eens virtuoze rondcirkelende figuren in de strijkers die daarmee niet melodie voerend zijn. Dit horen we terug in bijvoorbeeld de eerste scène van *Das Rheingold*, waar de violen het water uitbeelden.

En het slotkoor van *Roméo et Juliette* bevat de volgende begeleiding in de violen:

The image shows a single staff of musical notation in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/8 time signature. The music consists of a series of eighth notes with stems pointing upwards, creating a rhythmic pattern characteristic of the slot choir accompaniment in *Roméo et Juliette*.

De overeenkomst met het tutti in de *Tannhäuser* overture is onmiskenbaar.

Bizet

Net als Berlioz won de briljante student George Bizet (1838-1875) de *Prix de Rome*. In tegenstelling tot Berlioz kreeg hij wel toegang tot de Parijse opera, en zijn droom was een klein kapitaaltje verwerven om onafhankelijk te kunnen componeren. Zijn werken brachten echter niet voldoende succes en toen ook *Carmen* in 1875 een mislukking leek, stierf Bizet jong door te hard werken en net vóórdat *Carmen* zijn triomftocht begon. In *Opéra Comique* bevatte *Carmen* oorspronkelijk gesproken dialoog (deze versie is in 1928 door de Wagner Vereniging opnieuw opgevoerd). De recitatieven van *Carmen* zijn nagecomponeed door Ernest Guiraud, ook een *Prix de Rome* winnaar.

De kritiek in Parijs in 1875 betrof enerzijds het rauwe realisme en het gebrek aan moraal in *Carmen*, bijvoorbeeld het optreden van een spottend jongenskoortje bij het aflossen van de wacht in plaats van een soldatenmars à la Gounod, het afzien van een voorspel voor de tweede akte waarin het lijden van Don José in de gevangenis wordt uitgewerkt, en vooral natuurlijk Carmens karakter, alsmede de negatieve afloop die niet hoort in een *Opéra Comique*. Anderzijds betrof de kritiek de muziek, die echter volgens sommigen te veel, en volgens anderen juist te weinig Wagner invloeden bevatte. In Wenen leken deze bezwaren weg te vallen en Wagner reageerde op *Carmen* met: “Eindelijk iemand met ideeën, God zij dank!” Ook Brahms en Tsjajkovsky waren enthousiast.

Carmen is een nummeropera, maar zowel binnen de nummers als er tussen schrijft Bizet behoorlijk chromatisch. Hij zag volgens Gautier gewoon de noodzaak af te zien van eenvoudige deuntjes à la Rossini en Auber, en wenste dat na de bloemenaria niet gestopt en geapplaudisseerd zou worden, hetgeen op weerstand bij de uitvoerders stuitte. Tegenover deze Wagneriaanse trekjes staan het letterlijk herhalen van muziek (zoals die van Micaëla als ze wederom verschijnt), en het negeren van de dictie (*Toréador en garde*, met de nadruk op *-de*).

Carmen bevat twee leidmotieven: die van Carmen en die van Don José. Beide melodieën worden wat gevarieerd al naar gelang de situatie, hetgeen Bizet nog dichter bij Wagner brengt, en beide melodieën klinken uitsluitend in het orkest, zodat ze net als bij Wagner werkelijk psychologische dragers zijn die uitdrukken wat woorden niet vermogen. Dat van Carmen (noodlotmotief) bezit de overmatige secunde, karakteristiek voor de zigeunertoonladder:



George Bizet



Hoewel Carmen door dit leidmotief “omgeven” wordt, zingt zij verder toch vooral gesloten en dansante nummers. Deze “Franse” toon lijkt te passen bij haar realistische karakter: ze tobt niet, zoekt niet, neemt het leven zoals het is. Wellicht heeft deze karaktertrek Nietzsche aangesproken toen hij de “gezonde” Bizet tegenover de “zieke” Wagner plaatste.

Don José’s muziek is meer doorgecomponeed en wordt dan ook wel eens “Duitser”, of meer Wagneriaans genoemd, hetgeen eveneens uit te leggen is aan de hand van zijn karakter: gekweld en ontevreden, zwakker zo je wilt. Zijn leidmotief klinkt voor het eerst op een cruciaal moment, namelijk het toewerpen van de bloem door Carmen:



Daarmee wordt deze melodie de drager van zijn passie voor haar en met die passie is ook zijn lot bezegeld: hij zal haar noodlot delen.