

DE INVLOED VAN ITALIAANSE BEL CANTO OP WAGNER

MET VOORBEELDEN UIT *DAS LIEBESVERBOT*

Door Menno Dekker

De jonge Richard Wagner, levend in de jaren '30 van de negentiende eeuw, is begaafd en geestdriftig, en zoekt zich al lezend, maar ook van het leven genietend, kriskras een weg. In die jaren is de invloed van de Italiaanse opera zeker aanwezig, iets dat makkelijk aan te tonen is aan de hand van zijn uitlatingen in die tijd. Hij is ervan overtuigd dat de Italiaanse stijl met minder middelen net zo veel bereikt als Beethoven en Von Weber, of zelfs meer.¹ Later, als hij in 1839 de Negende van Beethoven in Parijs onder Habeneck heeft gehoord, herroept hij dit stellig, maar dat wil niet zeggen dat hij dan de Italiaanse stijl volledig verwerpt.

Het melódische, dus vocale (en Italiaanse), is voor Wagner altijd essentieel geweest, maar Habeneck laat hem dus het melodische ("Italiaanse") ook in Beethoven gewaarworden.



Lezing Menno Dekker (27-06-2023)

1. Textuur en instrumentatie

Zoals gezegd hield Wagner van de eenvoud van de Italianen. Dit komt bijvoorbeeld tot uiting in de homofonie: het beperken van de rol van het orkest tot akkoordbegeleiding van de zang.² Dit kan bijvoorbeeld door middel van de afwisseling van bas en akkoord, in de volksmond wel "hoempa" begeleiding genoemd.

In de volgende voorbeelden geeft de onderste notenbalk steeds een samenvatting van het orkest weer, de bovenste balk de zangstem.

So - Anchio la vir - tù ma - gi - ca dun guar - doa tem - poe lo - co

Don Pasquale, Donizetti (1843)³: Norina in de 1e akte

Nur ein_ Blick von mei-nem Au - ge macht den. Nar-ren ganz ver - wirrt,

Das Liebesverbot, Wagner: Dorella (duet met Brighella) in de 1^e akte

¹ Als kunstenaar en dirigent had Von Weber vroeger echter zeer veel indruk op het kind Richard gemaakt.

² Bizet kreeg eens de vraag Bellini opnieuw te instrumenteren, te "verbeteren", maar na bestudering gaf hij de opdracht terug, omdat hij Bellini's instrumentatie, hoe simpel ook, toch de juiste vond.

³ Ook al is dit voorbeeld van later datum, dit begeleidingstype was reeds bekend en ingeburgerd.

Een andere homofone textuur heeft repeterende akkoorden in het orkest:

Io so no do - ci - le
sor ri spet to sa

Il Barbiere di Siviglia, Rossini (1816): Rosina in de 1^e akte

O ei - le Freund zu ihr da-hin o ei - le zu ihr da-hin

Das Liebesverbot, Wagner: Claudio in de 1^e akte

In bovenstaand Rossini voorbeeld is de repetitie om en om, en daardoor iets dunner. In het Wagner voorbeeld is de repetitie volledig en de orkestklank wat voller, een Wagneriaanse trek. Een derde, dunne textuur, die met regelmatig gebroken (*arpeggio*) akkoorden in het orkest, komt daarom bij Wagner wat minder voor dan bij Bellini en Donizetti. Als voorbeeld een beroemde aria uit *L'Élixir d'Amore* van Donizetti, gevolgd door één van de voorbeelden uit *Das Liebesverbot*:

U - na fur - ti - va la - gri - ma
negl oc chi suoi spun - to

L'Élixir d'Amore, Donizetti (1832): Nemorino in de 2^e akte

Das Liebesverbot, Wagner: Friedrich in de 2^e akte.

We kunnen wel concluderen dat de Italiaanse standaard texturen van homofone orkestbegeleiding in Wagners vroege werk rijkelijk zijn toegepast.

Het gebruik van slagwerk is eveneens iets dat overgenomen wordt van vele Italiaanse voorbeelden, bijvoorbeeld Bellini's *Norma*. Iets dat nog interessanter is, omdat het in de loop van Wagners loopbaan drastisch zal wijzigen, is de prominente rol van de dwarsfluit (en piccolo), zowel om het orkest extra glans te geven in de *tutti*, als solistisch, om een lieflijke stemming te creëren in aria's en arioso's, zoals in de 'waanzin' aria uit Donizetti's *Lucia di Lammermoor* bijvoorbeeld.

2. Melodievorming

Laten we twee melodieën van Donizetti resp. Wagner vergelijken:

L'Élixir d'Amore, Donizetti (1832): Nemorino in de 1^e akte

Das Liebesverbot, Wagner: Claudio in de 1^e akte

Waarom lijken deze melodieën op elkaar, en waarom hebben ze allebei iets "Italiaans"? Omdat de omvang, in hoofdzaak, reikt van g tot e. De vijfde toon van de toonladder fungeert dus als bodem, en de derde toon (terts) als belangrijke top (de toonsoort is hier in beide gevallen C majeur, maar dat is toeval en maakt de vergelijking gemakkelijker). Deze karakteristiek is eigenlijk bij Donizetti frequenter dan bij Bellini, de componist waar Wagner enthousiaster over was, maar niettemin zien we deze overeenkomst.

Soms gaan de Italianen nog verder met hun nadruk op de terts: niet alleen is die dan hoogste en prominent aanwezige toon, maar ook moduleert de muziek naar de toonsoort waarbij die terts oftewel derde toon de functie van grondtoon krijgt, dus de eerste toon wordt. Zo moduleert de getoonde melodie van Donizetti spoedig van C majeur naar e mineur.

Juist in Wagners twee kómedies vinden we deze melodievorming ook. Ook de andere komedie, *Der Meistersinger von Nürnberg*, zoveel later gecomponeerd, laat de “Italiaanse” omvang zien in twee van de hoofdmelodieën, namelijk de openingsmelodie en Walthers Preislied.

De extra stap, het moduleren naar een terts hoger, doet Wagner soms ook (het gaat hier om basistechnieken waar Wagner geen moeite mee kan hebben gehad; interessant is alleen zijn voorkeur, zijn smaak in die periode) in zijn twee komedies: we vinden zelfs precies de genoemde toonsoorten, C groot en e klein, voor respectievelijk het positieve vs. het negatieve, vrijheid vs. dwang, Claudio en z’n Italiaanse vrienden vs. Friedrich en Brighella in *Das Liebesverbot*, en von Stolzing vs. Beckmesser in de *Meistersinger*!⁴

Dit laatste toont echter tevens hoe Wagner verder gaat dan de Italianen qua betekenisgeving: de toonsoorten zijn hecht verbonden met de inhoud; het zijn “leidtoonsoorten”.

Tenslotte zij genoemd dat ook andere Wagnermelodieën weleens (hoofdzakelijk) de Italiaanse omvang hebben, toon 5 als laagste en toon 3 als hoogste dus. Vooral in het vroegere werk: enige melodieën in *Rienzi*, het Senta motief in de *Holländer*, het Venusberg motief in de *Tannhäuser*, en enigszins het bruiloftskoor in *Lohengrin*. Deze melodieën staan echter niet in C, en belangrijker: de hoge toon 3 is minder doordringend aanwezig, doordat de melodie variabel is en vele “excursies” maakt. Dit vermindert de indruk van Italiaanse Bel Canto. Nóg minder blijft ervan over in de introductie van de *Ring*, waar het orkest alsmaar eerst naar de 5 opbouwt, om dan vanaf 5 omhoog via de 1 naar de 3 te springen; in zekere zin het Italiaanse skelet zonder verdere context!⁵

3. Toongeslacht

Misschien is het noemenswaard te melden dat majeur het overheersende toongeslacht is (om dit ouderwetse woord maar te gebruiken) sinds het classicisme van Haydn en Mozart. In de Bel Canto opera van de eerste helft van de negentiende eeuw blijft dit onverminderd zo, terwijl tijdgenoten als Schubert, Mendelssohn en Chopin daar toch weer van af stappen. Wagner echter blijft, met de Italianen, veel in majeur schrijven, met, zoals bij “Melodievorming” gezegd, ook nog eens extra nadruk op de (grote) terts.

4. Zinsbouw

Ook de zinsbouw van de Italianen wordt door eenvoud gekenmerkt: het gaat bijna steeds om regelmatige zinnen van vier maten lang, die dan vaak herhaald worden, al dan niet met een wijziging, of door een even lang complement worden gevolgd, zodat een geheel van acht maten ontstaat. Twee van zulke groepen van acht vormen dan weer een overkoepelend geheel van zestien maten en zo door. Men spreekt van de “twee kwadratuur”. Als gevolg krijgt de muziek een comfortabel en voorspelbaar karakter, en komt dicht bij het volkslied te staan. Letterlijk alle eerder getoonde voorbeelden illustreren dit!

Deze regelmaat komt overeen met regelmaat in de harmonieën, die vaak neerkomen op het herhalen van tonica, subdominant, dominant, en weer tonica. Vier akkoorden dus, die ieder een maat duren, zodat regelmatige groepjes van vier maten worden verkregen (de tonica is de hoofddrieklank die als rustpunt dient; de subdominant werkt als “onderweg”, en de dominant als “richtingsbord” terug naar het rustpunt; dit zich statisch herhalende proces zou kunnen worden vergeleken met in- en uitademen, of met het dag/nacht ritme). In Wagners *Liebesverbot* is dit zó nadrukkelijk aanwezig, dat men het wel een *Formel* heeft genoemd, die extra eenheid geeft, nog meer dan in de Italiaanse voorbeelden. Hierbij zij opgemerkt dat het bovenstaande alleen voor de aria’s en ensembles geldt. In de recitatieven volgt de muziek direct het proza van de tekst, inclusief de onregelmatigheden daarvan.

⁴ Wel komt de e klein toonsoort in de *Meistersinger* duidelijker naar voren dan in *Das Liebesverbot*.

⁵ Zeer opmerkelijk is nog Brünnhilde’s Erwachungs motief: twee akkoorden: van e mineur naar C majeur!

5. Dynamische accenten

Een dynamisch geaccentueerde dominant op een lichte tel van de maat, gepaard aan een ritmische stilstand, is een bekend effect in de Italiaanse opera's, vooral de komische. In het volgende voorbeeld is de onderstaande balk weer een samenvatting van de orkestbegeleiding.

non piu mes-taac-can-toal fuo-co sla-ro so-la a-gor-ghieg-giar no

La Cenerentola, Rossini (1817): Cenerentola in de 2^e akte (finale)

In onderstaand Wagner voorbeeld gaat de zang door, zodat de ritmische stilstand niet volkomen is, maar verder is de overeenkomst duidelijk. In dit voorbeeld geeft de onderste balk alleen de bovenlijn van het orkest weer (daar onder klinkt nog de homofone akkoordbegeleiding).

A-ha du bists Nur nä-her

ran nur nä-her nä-her komm her-an

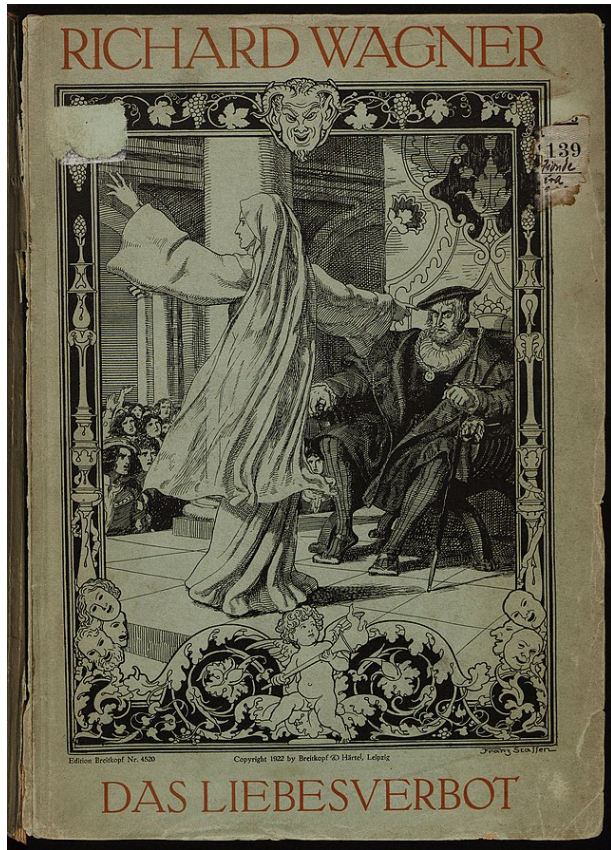
Das Liebesverbot, Wagner: Brighella in de 1^e akte

6. Gebruik van harmonieën

Dat Richard Wagner op jonge leeftijd de standaard harmonie- en instrumentatieleer, alsmede de verdere compositietechnieken beheerst en naar zijn hand zet is reeds in de jeugdwerken duidelijk en werd ook door z'n leraar Weinlig bevestigd. Dat hij het in zich had om een muzikale revolutie te creëren is echter nog niet te zien, ten eerste omdat z'n smaak hier dus naar de standaarden leidt die ook de Italianen gebruiken (zie boven bij zinsbouw, hoewel het soms wel eens een tikje verder gaat), en ten tweede wellicht omdat een concept én uitwerking in de trant van *Tristan* nog buiten de vermogens ligt. Maar waarom ontwikkelde Wagner zich überhaupt later tot revolutionair, in tegenstelling tot bijvoorbeeld Mendelssohn en Saint-Saëns, beiden geniale figuren met eveneens een volkomen

beheersing van het ambacht? Vragen stellen is makkelijk... In ieder geval weten we Wagners mening over Mendelssohn: iemand die alles mee had in zijn jeugd, alle talent van de wereld heeft gekregen, en er vervolgens te weinig (nieuws) mee doet.

7. *Das Liebesverbot*



“Het liefdesverbod” is Wagners tweede opera, geschreven rond z’n tweeëntwintigste. Het is een komische opera in twee akten, en het duidelijkste voorbeeld van Italiaanse invloed. Het libretto is van de componist zelf, gemodelleerd naar Shakespeares *Measure for Measure*, maar zelfs in dit vroege werk vinden we al karakteristieke verschillen met Shakespeare en met de Griekse klassieke dichters: ten eerste stellen zij zowel de krachten in als rondom de personen meer als gegeven voor, terwijl de personen bij Wagner meer twijfelen of ze wel juist handelen. Een zekere moraal en het geweten, en daarmee het onderscheid goed/fout, speelt een grote rol. Ten tweede vinden we een sterker pleidooi voor vrije liefde, toen een populaire gedachte, dan in Shakespeares’ werk.

De opera ging in 1836 in première in Maagdenburg, in een operahuis met beperkte mogelijkheden waar Wagner toen dirigent was. Het werd een mislukking, en Wagner brak niet door. In 1840 werd een uitvoering in Parijs gepland door het *Théâtre de la Renaissance*, maar dat gezelschap ging juist failliet. Ook later, na Wagners dood, is het werk niet vaak uitgevoerd, maar de uitvoering door Sawallisch

in München ter gelegenheid van Wagner honderdste sterfjaar, in 1983 dus, werd een succes⁶. Sawallisch heeft flink geknipt om de snelheid van handeling op te voeren en de duur teruggebracht van vijf naar krap drie uur.

8. Inhoud *Das Liebesverbot*

Eerste akte (Palermo, 16^e eeuw)

De koning is voorlopig afwezig en laat het stadsbestuur over aan een Duitser genaamd Friedrich, die het gemaskerde carnaval verbiedt, alle drinkhuizen en lustoorden laat sluiten door zijn politie met hoofdman Brighella, en de doodstraf zet op dronkenschap en het bedrijven van liefde. Wagner uit hiermee zijn toenmalige kritiek op de Duitse volksaard. Gearresteerd worden onder meer de waard Danieli, de edelman Claudio, en het meisje Dorella, dat bij Danieli werkt, maar vroeger het kamermeisje van Claudio’s zuster Isabella was. Deze Isabella zit in het klooster, en Claudio vraagt z’n vriend Luzio haar in te lichten, zodat ze hem kan redden.

⁶ Live registratie op CD te koop.

In het klooster ziet Isabella haar jeugdvriendin Mariana terug, die met Friedrich is getrouwd, maar door hem is verlaten om zijn carrière. Luzio arriveert, vertelt dat Claudio is gearresteerd omdat hij iemand zwanger had gemaakt, maar dat Claudio dat goed wilde maken door met haar te trouwen. Isabella wil helpen. Luzio vindt haar mooi en zoekt toenadering, maar dat wijst ze van de hand.

De politieman Brighella wil in de gerechtszaal Pontio Pilato veroordelen, een knecht van Danieli, maar Dorella weet

Brighella met haar schoonheid af te leiden. Hij staat voor schut als het volk het ziet, stadhouder Friedrich arriveert en hem berispt. Friedrich gooit vervolgens een aangereikte petitie om het carnaval toe te staan ongelezen weg, en veroordeelt o.a. Claudio ter dood. Isabella pleit voor haar broer in een gesprek onder vier ogen met Friedrich. Hij vindt haar mooi en zegt dat hij Claudio vrij wil laten in ruil voor een nacht met haar. Zij dreigt dit publiek te maken, maar Friedrich zegt terecht dat de mensen haar niet zullen geloven. Dan bedenkt Isabella een list: Mariana, Friedrichs eigen vrouw, kan haar gedurende de nacht vervangen, door te eisen dat ze elkaar gemaskerd op het carnaval zullen ontmoeten. Ze gaat dus zogenaamd toestemmen, om zo Friedrich zijn eigen kille wetten te laten overtreden én hem bij z'n eigen vrouw terug te brengen!



María Miró (Mariana) en Manuela Uhl (Isabella) bij Teatro Real Madrid in 2016 - (@Teatro Real/Javier Real)

Tweede akte

Isabella vertelt haar broer wat Friedrich van haar wil. Claudio, bang voor de dood, vraagt haar het offer toch maar te brengen, waarop ze haar plan om Mariana in te schakelen verzwijgt en zegt dat ze weigert, om hem in doodsangst te laten, als straf voor z'n lafheid. Ze vraagt Dorella twee brieven te bezorgen: haar toezegging aan Friedrich (Brighella is verliefd op Dorella en zal haar daar wel toelaten), en het verzoek aan Mariana haar te vervangen.

Isabella informeert dan toch nog eens naar Luzio, maar verneemt dat hij een onbetrouwbare partij is. Luzio, Dorella en Isabella ontmoeten elkaar, en Dorella verwijt Luzio z'n verleidingspogingen, die hij ontkent. Als hij echter verneemt wat Friedrich aan Isabella heeft voorgesteld ter vrijlating van Claudio, wordt hij zó boos dat Isabella toch overtuigd raakt van zijn gevoelens jegens haar. Ze besluit ook met hem nog een spelletje te spelen, en licht ook hem niet in over het plan met Mariana.

Pontio Pilato heeft een baantje als cipier gekregen. Luzio verwijt hem deze collaboratie, maar Isabella maakt er gebruik van: ze koopt hem om, om Friedrichs brief over Claudio's vrijlating aan haar te geven in plaats van bij de gevangenis te bezorgen.



Das Liebesverbot bij de Oper Leipzig in 2022. Nina-Maria Fischer als Mariana (© Oper Leipzig / Kirsten Nijhof)



Teatro Real: *Das Liebesverbot* (2016 © Javier del Real)

Friedrich worstelt met zichzelf: als hij aan het gemaskerd carnaval meedoet en met Isabella slaapt, zondigt hij dubbel tegen zijn eigen wetten. Z'n verlangen wint het, maar hij besluit Claudio niettemin ter dood te brengen en... daarna zelf te volgen.

Brighella vraagt Dorella eveneens om een nachtje. Zij stemt toe, maar ook alleen gemaskerd, elkaar treffend op het carnaval.

De stad viert carnaval ondanks Brighella's pogingen het te stoppen. Hij doet dan zelf echter ook stiekem mee: in Pierrot kostuum zoekt hij Dorella. Luzio herkent Friedrich onder diens masker, wachtend op z'n afspraakje met Isabella. Luzio dwingt hem dan openlijk mee te doen aan het carnaval en daagt hem uit. Isabella en Mariana zijn er met een identiek masker, en Mariana zoekt Friedrich op voor de rendezvous. Net als Friedrich zelf meent Luzio nu dat Friedrich met Isabella gaat slapen, en volgt hen jaloers, maar wordt dan gehinderd door Dorella die hem om de hals valt en een kus van hem eist. Dat kan Brighella weer niet uitstaan, en hij gaat achter Dorella aan.

Dan ontvangt de echte Isabella van Pontio Pilato de verklaring van Friedrich, waarin staat dat Claudio tóch ter dood moest worden gebracht, en wel per direct! Dit maakt Isabella meteen publiek en wijst de stadhouder aan, zodat deze ter plekke volledig ontmaskerd wordt als huichelaar en al zijn macht kwijt is. Hij rekt op de doodstraf, maar krijgt genade, tegen zijn eigen starre denken in. De strenge regels vervallen en de gevangenen komen vrij. Isabella en Luzio vinden elkaar nu, evenals Brighella en Dorella, en als de koning terugkeert moet Friedrich een gemaskerde welkomstparade aanvoeren.

Dit artikel verscheen eerder in verkorte en gewijzigde vorm in de Wagner Kroniek (maart 2021, WK 61.1)

