De invloed van Italiaanse bel canto op Wagner

Met voorbeelden uit *Das Liebesverbot*

door Menno Dekker

Inleiding

De jonge 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 het leven. 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 er van overtuigd dat de Italiaanse stijl met minder middelen net zo veel bereikt als Beethoven en von Weber, of zelfs meer. 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.

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.[1] 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.



Don Pasquale, Donizetti: Norina in de 1e akte



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

Een andere homofone textuur heeft repeterende akkoorden in het orkest.

[1] 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.

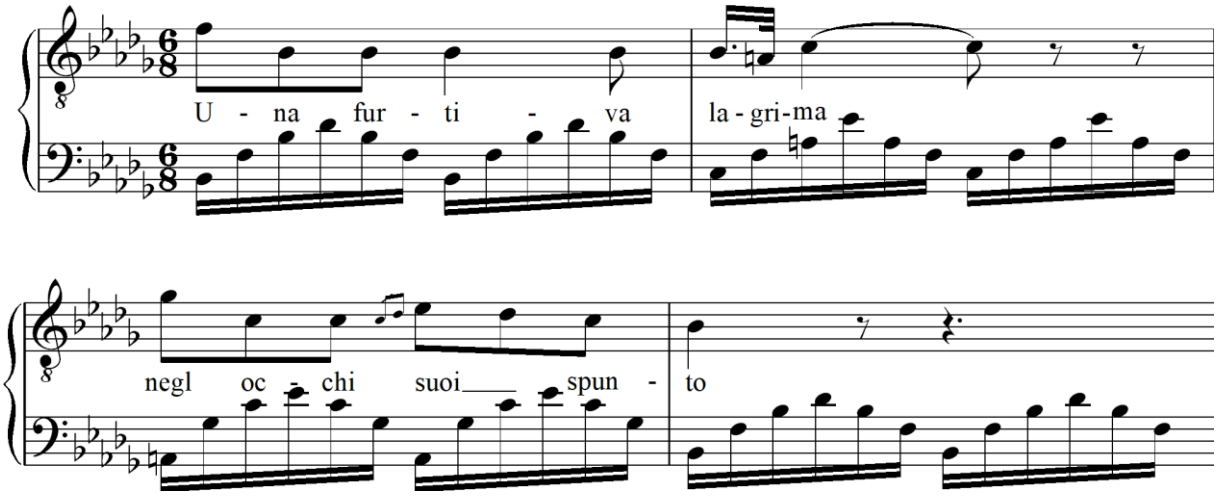


Il Barbiere di Siviglia, Rossini: Rosina in de 1e akte

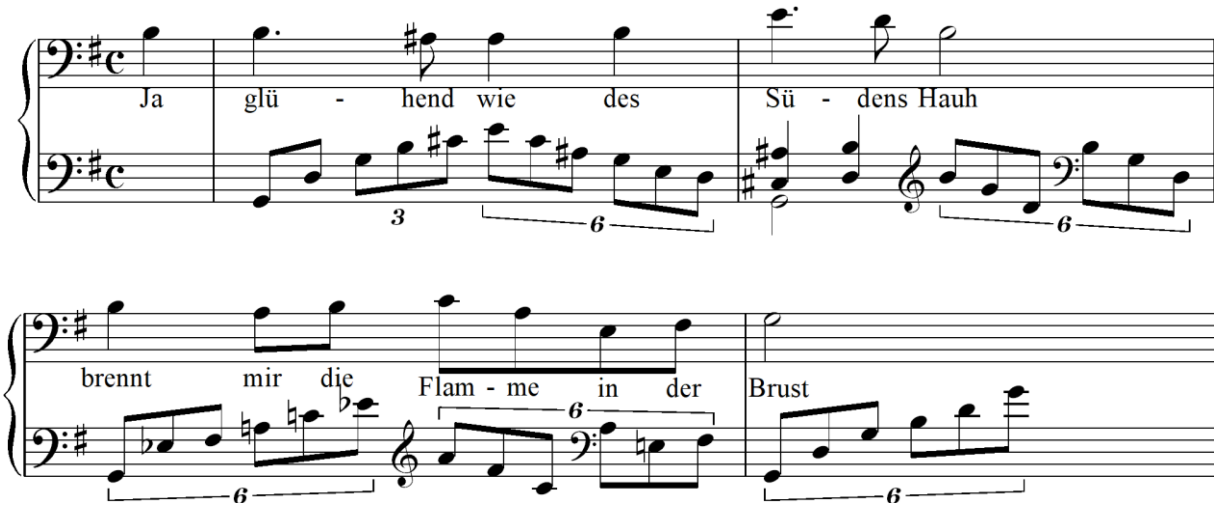


Das Liebesverbot, Wagner: Claudio in de 1e akte

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 verschil met de Italianen treedt hier al aan het licht: Wagner heeft de neiging een vollere orkestklank te realiseren. Een dunne homofone textuur, die van regelmatig gebroken (*arpeggio*) akkoorden in het orkest, komt daarom bij Wagner veel minder voor dan bij Bellini en Donizetti. Onderstaand voorbeeld uit *Das Liebesverbot* is één van de weinige.



L'Élisir d'Amore, Donizetti: Nemorino in de 2e akte



Das Liebesverbot, Wagner: Friedrich in de 2e akte

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

Het optreden van slagwerk in de ouverture 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 om een lieflijke stemming te creëren in aria's en arioso's, zoals in de waanzin aria uit *Lucia di Lammermoor* bijvoorbeeld.

2. Melodievorming

Laten we twee melodieën van Donizetti resp. Wagner vergelijken.



L'Élisir d'Amore, Donizetti: Nemorino in de 1e akte



Das Liebesverbot, Wagner: Claudio in de 1e akte

Waarom lijken deze melodieën op elkaar, en waarom hebben ze allebei iets “Italiaans”? Omdat de omvang, afgezien van éénmaal de hoge f, reikt van g tot e. De vijfde toon van de toonladder fungeert dus als bodem, en de derde toon (terts) als top (de toonsoort is hier in beide gevallen C majeur, maar dat is toeval en maakt de vergelijking gemakkelijker). Deze karakteristiek is trouwens bij Donizetti nog frequenter dan bij Bellini, de componist waar Wagner juist het meest enthousiast over was!
Soms gaan de Italianen nog verder met hun nadruk op de terts: niet alleen is die dan hoogste toon, maar ook moduleert de melodie naar de toonsoort waarbij die terts de functie van grondtoon krijgt, dus de eerste toon wordt. Zo moduleert de getoonde melodie van Donizetti spoedig van C majeur naar e mineur. Dit doet Wagner ook een enkele keer (het gaat natuurlijk sowieso om basistechnieken waar Wagner geen enkele moeite mee had; interessant is alleen zijn voorkeur, zijn smaak in die periode).

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. 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, zeer veel in majeur schrijven, met, zoals gezegd, ook nog eens extra nadruk op de (grote) terts.



Dorella windt Brighella om haar vinger in Das Liebesverbot, *scènebeeld Oper Leipzig.*

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!
Voor de zekerheid zij opgemerkt dat dit alleen voor de aria’s geldt. In de recitatieven volgt de muziek direct het proza van de tekst, inclusief de onregelmatigheden daarvan.

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.



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

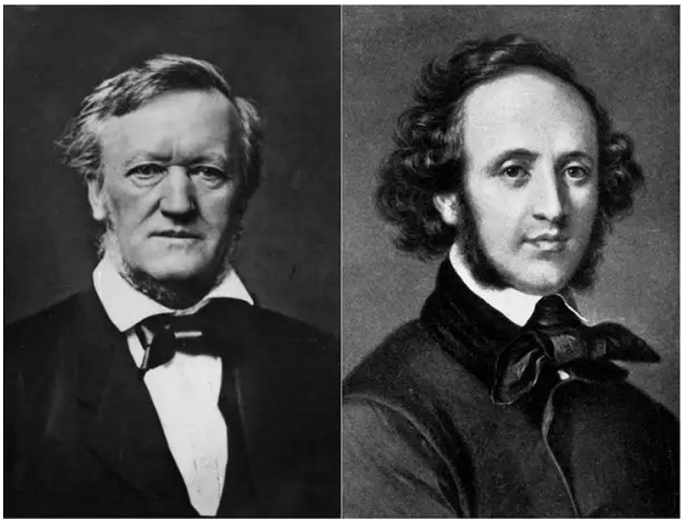
In onderstaand Wagner voorbeeld gaat de zang door, zodat de ritmische stilstand niet volkomen is, maar verder is de overeenkomst duidelijk. In dit voorbeeld geeft de onderste balk alleen de bovenlijn van het orkest weer (daar onder klinkt nog de homofone akkoordbegeleiding).



Das Liebesverbot, Wagner: Brighella in de 1e akte

6. Gebruik van harmonieën

Dat Richard Wagner op jongere leeftijd de standaard harmonieleer volledig beheerst en die naar zijn hand zet is reeds in de jeugdwerken duidelijk. Dat deze componist het in zich had om een muzikale revolutie te creëren is echter nog niet te zien, ten eerste omdat z'n smaak hier naar de standaard harmonieën leidt die ook de Italianen gebruiken (hoewel het soms al 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 ontwikkelden bijvoorbeeld Mendelssohn en Saint-Saëns, beiden geniale figuren met eveneens een volkomen beheersing van het ambacht, zich niet tot revolutionaire omwentelaars, en Wagner wel?
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.



Wagner en Mendelssohn