

# BIJ WAGNER IS DE DIRIGENT DE REGISSEUR

Dirigent MICHAEL BODER in gesprek met Jürg Stenzl.



*Over het muziekhistorische belang van de componist Richard Wagner is iedereen het eens. Dat Wagner ook één van de belangrijkste dirigenten van de 19e eeuw was, en – met zijn publicatie *Über das Dirigieren* van 1869 - ook een uitstekend theoreticus van het dirigeren, weten slechts weinigen binnen het legertje van Wagner-dirigenten. Waarom echter ervaart men het dirigeren van Wagners muziekdrama's nog altijd als een heel bijzondere uitdaging?*

Eigenlijk heeft Wagner het beroep van dirigent, zoals wij dat vandaag kennen, uitgevonden. Zijn muziek is de eerste, die van de dirigent iets anders verlangt dan het aangeven van de „pace“ of de „beat“. Bij het dirigeren van Wagner heeft men het gevoel dat de muziek, terwijl men haar samen met de orkestleden tot stand brengt, nog wordt gevormd. Alles, wat wij vandaag orkestspel noemen, bestaat pas sinds Wagner, die a.h.w. een keerpunt vormt. Men dirigeert zelfstandige groepen die met elkaar in verbinding staan. Het hele apparaat wordt niet op één punt gefixeerd, maar de groepen leiden een organisch, vegetatief eigen leven. Daar moet de dirigent bij Wagner tegenaan gaan. Alle muziek van voor Wagner is immers anders georganiseerd. Bij het grote apparaat van Wagner speelt de „beat“ niet meer de centrale rol, zodat er van de dirigent iets anders wordt verlangd. Dit is vergelijkbaar met het nog verder vormen van zachte klei op het reeds draaiende pottenbakkerswiel. Na Wagner ontstaan er opnieuw tegenbewegingen. Maar vanaf dit keerpunt is de gehele verhouding tussen musici, dirigent, notentekst en repetitiewerk veranderd. Bij Beethoven is het voor iedereen duidelijk „hoe het gaat“. Men moet het slechts inoefenen. Het individu draagt enkel bestanddelen aan die de dirigent dan organiseert. Maar bij Wagner is het eigenlijk voor niemand duidelijk „hoe het gaat“.

*Wat kan echter aan deze muziek, die ooit eens revolutionair nieuw was, maar vandaag volstrekt 19de-eeuws is, vanuit een hedendaags perspectief nog uitdagend zijn?*

Wagner heeft een geheel nieuwe muzikale vertelstructuur tot stand gebracht. Hij speelt met de tijd en heeft a.h.w. de slow-motion uitgevonden. Waar het bij Beethoven nog om het omzetten van „energieën“ gaat, gaat het er bij Wagner om dat een ingreep in de tonus van de luisteraar zich in tijdsduur vertaalt. Deze wijze van slow-motion of van het spel van het samendrukken of uitrekken van tijd, heeft deze nieuwe vertelstructuur gecreëerd.

Nog steeds actueel is dat Wagner „muzikale beelden“ heeft geschapen en gelijktijdig met een eigen dramaturgie getracht heeft om deze beelden in een vertelstroom in te bedden. Dit is hoogactueel ook al proberen velen zich hiervan te distancieren. Helmut Lachenmann refereert ernaar wanneer hij opnieuw het naakte, pure horen wil introduceren. Wij horen echter zelfs bij Lachenmann beelden. Sinds Wagner hoort men klankbeelden en geen constructie. Wanneer men veel Wagner, Strauss, ... gedirigeerd heeft, en nadien Bach op de piano speelt, merkt men dat muziek ook totaal anders kan worden georganiseerd. Maar Wagner heeft ons beelden geschonken, en we raken ze niet meer kwijt.

*Muziek beschikt sindsdien over een specifieke narrativiteit en zelfs wanneer zij slechts in de achtergrond optreedt, is zij voorhanden. Een Copernicaanse wending?*

Ja, een keerpunt in het waarnemen. Het horen wordt aanschouwelijk gemaakt. Daarom kon Wagner ook slechts muziek bedenken in relatie tot ideeën, teksten en visuele prikkels. Bij Wagner is de dirigent de regisseur.

*De uitdaging voor de dirigent is dus ook dat hij bij Wagner bijzonder veel kan doen en ook zou moeten doen?*

Natuurlijk, men krijgt demiurgische aanvallen van grootheidswaan. Dat heeft Wagner zo gewild. Dat was zijn metier.

*Wagner is - je zei het reeds - niet gewoon een componist zoals Beethoven of Schubert, maar een theatercomponist. Zijn muziek is geen „absolute muziek“ (ook al heeft hijzelf dit begrip gehanteerd). Zij functioneert essentieel in verbinding met het toneel, althans met het toneel van de 19de eeuw. Lachenmanns perspectief is zeer verschillend, a.h.w. die van de „absolute muziek“, van de „klankvorm“, van de „structuurvorm“. Wagner zou dan – schertsend gezegd – vanuit huidig perspectief een „slechte“ of – zachter uitgedrukt – een „gedaanteerde“ 19de-eeuwse componist zijn.*

Is Wagners theater werkelijk zo sterk gebonden aan zijn tijd? Enerzijds grijpt hij terug naar thema's die ruim voor de 19de eeuw liggen. Men moet zich echter ook kunnen voorstellen wat hij bij het begin van de 19de eeuw aantrof. Dan is de afkeer voor elke vorm van nummeropera

een beslissing. Dit is alsof er in de literatuur enkel balladen zouden zijn geschreven en iemand plotseling een roman schrijft. Zo verandert Wagner elke aard van verelstructuur, ook op het toneel; niet langer binnen het repertoire van de 19e eeuw, maar eerder als een voorafspiegeling van de 20ste eeuw. Dit is voor zijn tijd uitermate modern en zeker niet aan de 19de eeuw gebonden. Alleen reeds de vaststelling, dat iemand het aandurft om zelf filosofische standpunten in te nemen en in elkaar te knutselen, en bovendien ook de moed heeft om dat alles als „mythe“ aan de man te brengen, is ongelooflijk. Van de reeds bestaande dingen - zoals bijvoorbeeld een Wotan die we reeds kennen uit de Edda - maakt hij iets totaal anders. Het is hem niet te doen om het objectief vertellen van een „oud verhaal“, maar - vrijpostig als hij is - om in elke opera een universum nieuw te formuleren. Zo creëert Wagner een nieuwe realiteit, een soort van virtuele realiteit, en al wat mythisch is, wordt artificieel ingepakt. Hij filosofeert a.h.w. „met de hamer“. Hoe vind ik een nieuwe mythe uit? Hoe vind ik een nieuwe religie uit? Als dit niet modern is voor de 19e eeuw ...

*In het Duitse taalgebied is „muziektheater“ en niet langer „opera“ de gangbare omschrijving. Het zwaartepunt zou dan op de muziek liggen. Maar in de 20e eeuw is juist de muziek in het Wagner-theater het „stabiele“, het gefixeerde element van de 19de eeuw gebleven, terwijl de scenische vertolking ingrijpend is gemoderniseerd (Kroll-opera, Wieland Wagner en het nieuwe Bayreuth, regietheater e.d.): een eigenaardige discrepantie. Op welke manier kan de muziek bij Wagner in het middelpunt worden geplaatst, indien we „muziektheater“ op deze manier interpreteren?*

Ik ben ook erg benieuwd hoe dit allemaal verder zal evolueren. Tenslotte is het - om bij het voorbeeld film te blijven - alsof men steeds weer de klankstrip verwisselt of bij de oude muziek nieuwe beelden toont. Dit komt omdat optische prikkels sneller verouderen dan akoestische. Beelden zijn voortdurend aan vernieuwing toe. Het belang van het beeld is verschillend van het akoestische fenomeen. Muziek moet het hebben van de herhaling, het optische van de afwisseling. Vandaar ook de noodzaak om steeds nieuwe beelden te creëren. Wanneer iemand vandaag met een dierenvel en een helm de scene opwandelt, werkt dit op onze lachspieren.

*Maar niet overal: sommige ensceneringen van de Metropolitan Opera doen ons vaak denken aan de jaren 30 en 50. De behoefte om te moderniseren hangt toch vaak ook sterk samen met de institutionele omstandigheden van het Duitstalige theaterlandschap.*

De stukken van Wagner laten een breed interpretatieveld toe. Men ontdekt er steeds nieuwe samenhangen in, en daarom is het meestal legitiem dat regisseurs er ook nieuwe beeldwerelden bij verzinnen. Ze „moderniseren“ niet maar vertellen het anders - en ze zouden hierin zonder de muziek niet slagen. Dit is de tijdfolie, waarop zij de vertellende aspecten opbouwen. Wanneer men vandaag Wagner op het toneel ziet - en ik ga van een geslaagde visuele realisatie uit - dan is men steeds weer opnieuw verrast dat niet zozeer het beeld, dan wel de muziek de emoties in ons losweekt. Ongeacht hoe

de Walküererosen er op het einde van *Die Walküre* uitzien valt men, wanneer Wotan zijn afscheid begint te zingen uiteraard op de knieën. Niet omdat de heer Wonder weer iets fantastisch op het toneel heeft neergezet, maar omdat men in de muziek de zonsongang hoort. Deze kloof kan zeer interessant zijn.

*Laten we het nu hebben over Bayreuth: een theater dat Wagner voor de uitvoering van de Ring liet bouwen en voor diens akoestiek eigenlijk alleen Parsifal is gecomponeerd. Het betreft een zeer specifieke klankruimte, die bepaalde zaken bevordert en andere onmogelijk maakt. Een „analytische“, een „structuralistische“ klank is daar zonder live-electronica niet mogelijk.*

Natuurlijk kan men proberen om Parsifal in de nabijheid van Pelléas et Mélisande te brengen, en dat is niet eens zo moeilijk.

*Hoe verhoudt zich dan hiermee een schijnbaar zo tegengesteld, in één woord realistisch werk als Die Meistersinger?*

Natuurlijk totaal anders. De partituur is ook anders opgebouwd. Bij *Die Meistersinger* zou men, zoals bij alle werken die niet voor Bayreuth zijn gecomponeerd, een open orkestbak hebben, wat in dit geval zinvol is. Orkestraal is dat waarschijnlijk het meest geraffineerde dat uit de speeltechnieken van Beethoven werd ontwikkeld - gewoon ongelooflijk! Het meest polyfone stuk van Wagner met een klassiek apparaat: met uitsluiting van alle „bijzondere“ instrumenten. Geen Engelse hoorn, geen tuba's.

*Peter Mussbach stelde de vraag of Bayreuth reeds een museum zou zijn en Gerard Mortier beaamde dit, maar voegde eraan toe dat de vraag eerder zou moeten luiden, wat voor museum Bayreuth dan wel zou moeten zijn; voor hem is een 19de-eeuws museum zonder heden ondenkbaar.*

Wat in Bayreuth zeker ontbreekt is de confrontatie van de werken van Wagner met hedendaagse werken. Monoculturen dreigen aan incestueuze verengingen te stikken. Musea, die zichzelf sluiten... dit probleem moet men onder ogen durven zien, ook in Bayreuth. Men beweert dat Bayreuth het labo zou moeten zijn waarin nieuwe interpretatiemogelijkheden voor de werken van Wagner uitgeprobeerd zouden moeten worden. Ik geloof echter dat de grens allang bereikt is en ik vraag mij trouwens af, hoe men dit nog in een nieuw licht kan plaatsen. Men kan het meer of minder geslaagd op het toneel brengen. De meeste vragen zijn gesteld en ook reeds beantwoord. Een interpretatiewending zoals Patrice Chéreau dat destijds gedaan heeft, is vandaag nauwelijks nog denkbaar. De interpretatiemogelijkheden zijn opgebruikt. Het voortdurend reproduceren van wat men reeds kent is voor allen een gevaar. Zo ook het steeds maar weer vernieuwen. Ook in Bayreuth. Bayreuth zou immers de ideale plaats kunnen zijn waar met de klank van Wagner geëxperimenteerd wordt. En men zou het ook voor andere werken moeten gebruiken: ik zou er bijvoorbeeld erg graag *Pelléas* doen. Ik hoop dat er met het oog op Wagner en Bayreuth, voor deze ruimte ooit nieuwe dingen zouden gecomponeerd worden,

net zoals Wagner dat destijds eveneens heeft gedaan. Waarom zou een hedendaags componist dat niet eens proberen?

*Dan moeten we het ook over muzikale Wagner-interpretaties hebben. De beschikbare zangers en zangeressen zijn overal dezelfde, beweert men.*

Men zegt dat er vandaag minder Wagner-zangers zijn dan vroeger. Maar het is net omgekeerd. Overal wordt Wagner gespeeld. Voortdurend en overal. Wagner-zangers zijn constant aan het werk, van Meiningen tot in San Francisco. Zoveel zijn er trouwens ook niet. Bayreuth zou met andere zangers kunnen werken omdat men daar geen grote stemmen nodig heeft.

*Maar wie één van de grote rollen in Bayreuth zingt, zal deze ook elders, waar het zonder grote stem niet gaat, ook zingen. Met de bekende gevolgen...*

De zangers zijn ondertussen wel zo verstandig om niet alles te doen wat men van hen verlangt. Al is de verleiding vaak erg groot.

*Ik wil nog even op je concrete ervaringen, de resultaten van geslaagde samenwerking met regisseurs en hun invloed op het werk van de dirigent terugkomen.*

Zoals reeds gezegd is de vraag, hoe men erin slaagt de indruk te wekken, dat het orkest uit de zanger komt? Dit is een soort sleutel voor Wagner. Ik bedoel nu niet het zogenaamde „voorvoelen“ van een Felsenstein of iets gelijkaardigs. Omdat bij Wagner ieder muzikaal verloop tegelijkertijd een muzikaal gebaar is, dat steeds uit een woord of uit een gedachte, die eveneens in een woord is gegoten, ontspruit, doch nooit alleen maar een muzikaal verloop is, is de samenhang met wat op het toneel gebeurt steeds zeer direct. Als dit niet duidelijk wordt dan wordt het niets. Zo is bijvoorbeeld de behandeling van de taal van het allergrootste belang. De manier waarop men medeklinkers zet, waar men ze zet en hoe men ze zet, heeft zeer directe gevolgen op de articulatie van de musici in het orkest. K's en R's bijvoorbeeld zorgen voor klankcharme, ook in het orkest. Dit verandert de inzetten. Of ik het uit elkaar laat spatten, helder en duidelijk maak, of de consonant van de zanger een klein beetje voor het accoord valt, dit alles leidt tot een totaal andere virtuositeit. Daar zou men meer aan moeten werken. Dit gebeurt nog veel te weinig.

*Daarom juist zou men de tekst eerst toneelmatig moeten benaderen, alvorens hem te zingen. Allicht volstaat ook hier het fonetisch leren van de tekst, zoals in het recitativo secco van de 18de eeuw.*

Dit zou men kunnen proberen. Dit lijkt me een goed idee. Wanneer men de tekst als betekenisdrager brengt, is dat één zaak. Maar vaak is de tekst bij Wagner „poëtisch“, in feite zelfs instrumentaal gedacht. Wat hij dan werkelijke zegt, is niet altijd zo belangrijk, vermits hij dan niet de handeling, de situatie vertaalt. Wagner's tekst vertoont vaak ook inhoudelijk een grote vrijheid. Hij zou ook vaak andere woorden hebben kunnen vinden. Daarom zijn zijn teksten ook niet als „literatuur“ te

verstaan want het zijn teksten voor muziek. Wagner heeft zo zijn eigen kunsttaal bijeengesprokkeld.

*Des te verwonderlijker is het, dat amper 5 % van de Wagner-literatuur de muzikale organisatie van de werken analytisch onderzoekt.*

Dit is ook zeer moeilijk omdat men het niet kan ontkopelen. Zelden kiest Wagner voor de herhaling. Herhalen is niet langer een conventie, zoals in een normale aria. Daarvan heeft hij zich bewust gedistancieerd met de bedoeling een andere manier van verloop te creëren. De spaarzame gevallen, waarin hij toch gebruik maakt van een herhaling, zijn dan ook erg belangrijk, zoals bijvoorbeeld in de raadselscene in Siegfried of Stolzing in de Meistersinger.

*In de Wagner-literatuur wordt er weinig over de componist, en nog minder over Wagner als dirigent geschreven. Meestal gaat het over het onthaal of over Wagner en het nationaalsocialisme.*

Dit is makkelijk vanuit de historische context te verklaren. Er is slechts één andere componist die een gelijkaardig lot te beurt valt: Arnold Schönberg. Bij hem heeft men het eerder over het theoretische, zijn geschriften en ideeën, maar zelden over zijn muziek. Natuurlijk was Wagner het stiekeme voorbeeld voor Schönberg. Ook hij wou op alle domeinen tegelijk schitteren. Hij wou niet alleen de muziek veranderen, maar tevens de filosofie, het theater, het zingen, de interpretatie, evenals de muziekuitgeverij, het nadenken over muziek, de commentaar; dit alles wilde hij gelijktijdig, net zoals Wagner. En zo duikt bij Schönberg hetzelfde probleem op, dat iedereen zich met zijn ideeën bezig houdt en slechts weinigen met zijn muziek. Dit getuigt zeker van een veelvoudige begaafdheid, maar gelijktijdig vluchten ze van het ene domein in het andere.

*En dan zou het verhaal van Wagners invloed, waarvan ook Bayreuth een wezenlijk bestanddeel is, een eigen leven gaan leiden, dat zich van de prestatie van de componist verregaand heeft losgemaakt. Het gecomponeerde staat daar slechts naar schijn in het centrum. Het vormt het materiaal van het „andere verhaal“.*

Maar is dit niet het geval voor alle stichters van religies, dat tenslotte de kern van de religieuze tekst niet langer belangrijk is, maar wel het feit, dat de kerk er is en de mensen er naartoe gaan en er bidden? Wat ze zeggen, hoe de tekst luidt, die in het gebed wordt gezegd, wordt dan van ondergeschikt belang. Alleen het feit, dat ze komen, dat ze er zijn en er bidden, telt.

*De vraag is of deze toedracht omkeerbaar is.*

Ik denk dat dit ondertussen reeds geschiedt, zelfs wanneer Wagner door een ruime kring als verdovend middel wordt geconsumeerd. Dit wenste hij ook. Nochtans is de hele intellectuele heisa, die hij erbij opvoert, in wezen verwonderlijk, want met de ene hand verdeelt hij drugs en met de andere bestrijdt hij ze.

*... en een doorzettingsstrategie! En het functioneert na zoveel jaren nog steeds. Concreet: In de Meistersinger*

*in Frankfurt heeft de regisseur Christof Nel Beckmesser als een slachtoffer opgevoerd. Hoe vertaalt zich een dergelijke beslissing in de muzikale interpretatie?*

Heel eenvoudig. Beckmesser moet zo mooi zingen als hij kan. Zijn muziek moet zo mooi gespeeld worden als enigszins mogelijk is. Alleen dan loopt de arme man tegen de lamp.

Indien ik ook maar zou proberen om van hem een karikatuur te maken, verwordt hij tot een soort van komische stripfiguur. Het gruwelijke, dat in dit stuk een belangrijke rol speelt, gaat dan grotendeels verloren. Wagners houding ten aanzien van Beckmesser is boosaardig, net zoals Wilhelm Busch zich tegenover zijn figuren opstelt. Veel interessanter is immers, dat hij mooi zingt, en zijn lied zo mooi als hij maar kan zingt. Hierdoor komt de gewilde onnozelheid van de muziek tot uiting. Dan wekt hij de indruk van een mens, die werkelijk lief heeft, maar die spijtig genoeg grotesk overkomt, zonder dat hij datzelfde bemerkt. Dan komt het wreedaardige beter tot zijn recht, dan wanneer hij „de Beckmesser“ speelt en zelf beseft dat hij een sukkelaar is. Dit kan geenszins de bedoeling zijn. Dit is m.i. toneelmatig totaal foutief. De slotmonoloog van Sachs daarentegen mag geenszins gezwollen klinken, maar moet het drastische beklemtonen. Men moet duidelijk maken, dat de manier waarop Sachs plotseling iets probeert op te dringen, meer met Wotans gedrag van doen heeft in het derde bedrijf van Die Walküre wanneer hij zijn dochters de huid volscheldt. Deze druk, deze woede moet tot uiting komen en geen zingezang, dat duidelijk moet maken hoe goed het ons wel gaat. Sachs is een gespleten persoonlijkheid en een potentiële cholericus.

*En wat moet men dan met de fantastische en succesrijke zangers, die na het einde van een nummeropera strofische lieder ten gehore brengen?*

Laten we eerlijk zijn: tenors komen bij Wagner nooit echt aan hun trekken. Tristan vormt hierop een uitzondering. Siegfried en Stolzing liggen dicht bij elkaar. Stolzing herhaalt zijn lied, omdat hij niets anders kent. Hij kent slechts het lied, dat men hem heeft gegeven, en dat zingt hij steeds weer. Hij bereidt zich voor op San Remo en oefent dus voortdurend zijn lied. Wanneer hij opkomt, zingt hij zijn lied. Verliefde mensen hebben altijd iets lachwekkends. Via het kritisch inzicht van de regisseur op de figuren komt ook de dirigent tot muzikaal bewustzijn en krijgt hij oog voor de steeds aanwezige dubbele bodem. Men begint niet meer vertikaal te lezen (wat komt er nog), maar horizontaal (polyfoon). Dan ontdekt men dat bij Wagner heel veel details in de bijrollen verscholen zitten, die moeten worden aangescherpt. Ze leveren voortdurend commentaar op andere, misschien wel storende elementen, die afsteken tegen een doorlopende lijn. Tristan daarentegen heeft een totaal andere partituur. Men zou er zelfs een volledig andere tekst op kunnen kleven. Maar welke? „La, la, la...“, of men zou het zelfs in het Koreaans kunnen proberen. Liefdesverklaringen klinken overal gelijk. Maar wat zou men er in concreto mee winnen? Om verstaanbaarheid van de tekst gaat het geenszins. In Tristan zijn de zangers „instrumenten“, tenminste de hoofdrollen. Dit is altijd het geval wanneer men verliefd is. In de lief-

de bevindt zich alles op eenzelfde niveau, of men nu filosofeert of zich gewoon mooi vindt. Alles goed en wel. Maar dit heeft met de betekenis van wat men zegt, weinig of niets uitstaans.

*Komt dan onverwachts toch niet – zoals bij Lachemann – iets „structureels“ te voorschijn?*

Inderdaad. Maar feitelijk niet alleen muzikaal, vermits het steeds in verhouding tot de woorden en de situatie staat. Bij Wagner geldt de dominantie van de idee op het muzikale materiaal. Dit muzikale materiaal staat ook steeds in dienst van iets. Dit is een andere manier om met muziek om te gaan dan bijvoorbeeld Bach of Mahler hebben gedaan. In feite betreft het enorme balladen. Hierop moet de dirigent reageren, vind ik persoonlijk. Het betreft geen sinfonisch proces, waar de zangers middenin zitten, maar een voortdurende terugwestrijd met een heen en weer tussen zangers en dirigent. Men leidt nu eens de ene, en dan de andere.

*Betekent dit dan ook niet, dat van de zanger een muzikale intelligentie en competentie, evenals een inzicht in de dingen wordt gevraagd, die hij niet zelf moet waarmaken, maar die hem door het orkest worden „aange-reikt“?*

Dit zou pas mooi zijn. Maar de rollen bij Wagner zijn zo veeleisend, dat de zangers zich vooral op hun stem concentreren om het tot het einde vol te houden. Hierbij zien ze vaak over het hoofd dat ze tekst en ideeën, en niet alleen stemgeluid, moeten produceren. De stem zou in feite gewoon moeten „meelopen“.

*M.a.w. meer het zwaartepunt leggen op het centraal „recitatieve“ en het „declamatorische“, omdat het „voluit zingen“ episodisch blijft. In feite dus een terugkeer naar een uiterst soepele Wagner-zang, zoals bijvoorbeeld bij een Lauritz Melchior, en die sterk door zijn spraakorgaan en zijn declamatorisch-retorische articulatie werd bepaald?*

Juist. Natuurlijk kende Wagner reeds het zogenaamde spreekgezang, maar pas vanaf de Tweede Weense school is het een vereiste geworden. In Bergs *Wozzeck* ligt het vast. Bij Wagner moet men de grens tussen spreken, spreekgezang „met ietsje stem“ tot het voluit zingen zelf vinden. Dirigent en regisseur moeten dit samen vastleggen en de zangers ervan overtuigen dat het ook zo kan.

*Bron: Michael Boder im Gespräch mit Jürg Stenzl. „Der Dirigent ist bei Wagner der Regisseur“ uit „Der Raum Bayreuth“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002. Vertaling: K.Guy Stevens*