

Leo Samama over *Tristan und Isolde*

Gustaaf Vossenaar
Lezing 14 januari 2015

In de herfst van 1854 kwam Wagner op het idee een opera over *Tristan und Isolde* te gaan schrijven. Pas twee jaar later, december 1856, kwamen de eerste twee schetsen op papier toen hij nog bezig was met het componeren van de eerste akte van *Siegfried*. De volledige partituur van de eerste akte werd voltooid april 1858. De tweede akte een jaar later klaar, maart 1859, en de derde akte volgde nog geen half jaar later namelijk in augustus van hetzelfde jaar. In 1865 ging *Tristan und Isolde* in München in première. De dirigent was Hans von Bülow. De meeste componisten schrijven eerst een pianoversie voor hun muziek en werken die later uit voor orkest. Wagner werkte anders en ging per akte gelijk over naar de orkestratie van het stuk. Hij was dus behoorlijk overtuigd van hoe hij het wilde, aldus Leo Samama.

Met een analyse van de muzikale kant van *Tristan und Isolde*, werd een serie van vier lezingen in gang gezet. Leo Samama, musicoloog, componist en recensent, is bij uitstek de persoon die de diverse aspecten van Wagners muziek kan duiden. Hij doceerde muziekwetenschappen aan de Universiteit van Utrecht, was recensent voor NRC en De Volkskrant en nauw betrokken bij de artistieke leiding van het Concertgebouw en het Residentie Orkest.



Een kunstzinnige impressie n.a.v. van een schets van Wagner hoe het decor van de eerste akte er uit moest zien. De decorbouwers konden aan de slag.

De emoties van Wagner

In 1859 schreef Wagner vanuit Parijs zijn geliefde Mathilde Wesendonck. Hij beschrijft in die brief zich bewust te zijn van de hevige en snelle wisselingen van zijn emoties en dat hij die in zijn kunst kon gebruiken. Hij noemt en beschrijft de consequenties hiervan als die van de transitie of transformatie, waar ook heftige overgangen voorbereid en ingeleid moeten worden. Dit resulteert in zijn mooiste kunst. Hij vindt op dat moment dat zijn mooiste en meest subtiele overgangen

plaatsvinden in de grote scene van de tweede akte in *Tristan und Isolde*. Hij noemt de verbinding die hij heeft gemaakt tussen twee pijlers nl. die tussen het begin met het meest overvloeiende leven in de meest gewelddadige affecten en die van het einde met het meest plechtige en intieme verlangen naar de dood. Hoe hij die overgang tot in detail heeft uitgewerkt stemt hem tot grote tevredenheid. Hij vond zichzelf daarin uniek.

Die zelfverzekerdheid maakte dat Wagner – aldus Samama – projecten aan durfde waar anderen voor terug zouden deinzen. Wagner gaf zelf aan dat zijn kunst sterk verbonden is met zijn leven. Een leven, zoals hij in de brief aan Mathilde al tot uitdrukking bracht, dat wordt beheerst door extreme stemmingen in sterke conflicten en die, aldus Wagner, waarschijnlijk altijd inherent zullen blijven aan zijn karakter. In diezelfde brief aan Mathilde schrijft hij dat het pijnlijk voor hem is om de effecten van die stemmingen op anderen te moeten beoordelen. Toch vindt hij het essentieel om begrepen te worden. Dat is mede de reden dat hij veel waarde hecht aan het tot uitdrukking brengen van die stemmingen met behulp van overgangen. Denk hier aan transities en het gebruik van motieven in doorgaande lijnen, een element van zijn werk dat hem zo uniek maakt. Ieder element is daarin een logisch vervolg op het ander en vloeit over; het is als een stroom, een doorgaande lijn.

De opbouw van de prelude is magnifiek en eigenlijk een gecondenseerd verhaal over van wat daarna, in ruim vier uur gaat gebeuren. In de kern hoor je in die prelude de transformatie van emoties. Wat wij nu leidmotieven noemen waren voor Wagner eigenlijk gemoedstoestanden. Dat kon zijn van een persoon maar ook van 'iets' dat in het stuk belangrijk was. In *De Ring* gaat hij daarin nog een stap verder en verbond hij motieven ook nog aan de consequentie van een object. Daarmee werden het als het ware regieaanwijzingen.



Een componist is ook een verteller en vandaar dat Wagner zelf de teksten schreef voor zijn opera's. Samama attendeert ons op de eind 18^e eeuwse theorie over hoe opera's toen moesten worden uitgevoerd. Er bestond een soort van code die in handboekjes stond over hoe zangers een gemoedstoestand moesten uitbeelden. Daar had Wagner in het begin ook mee te maken maar ergens tussen het componeren van *Die Feen* en *Fliegende Holländer/Tannhäuser* heeft Wagner dit overboord gezet. Daar waren andere componisten hem al in voorgegaan.

Carl Maria von Weber was rond 1815-1820 begonnen in zijn orkestraties om met het gebruik van bepaalde instrumenten, karakters en emoties tot uitdrukking te brengen.

Tijdloze muziek: legoblokjes versus vloeiende lijnen

Meyerbeer was met de Franse grand-opera zeer succesvol om hele avonden van zes, zeven uur of langer te vullen. Wagner, die vaak wordt geassocieerd met ellenlange opera's, was dus bepaald niet de trendsetter. Maar Meyerbeer en anderen componeerden nog op de traditionele manier, die van stukjes muziek als legoblokjes, waar soms ook een ballet deel van uitmaakte. Alles om het publiek te vermaken.

Bij Wagner ging het om het doorwerken van de muziek in een lijn. Toehoorders moesten het gevoel voor tijd verliezen. Of zoals Nietzsche het uitdrukte; 'Unzeitgemässe Musik'. Zoals opgemerkt bevat de prelude van *Tristan und Isolde* het gecondenseerde verhaal van de gehele opera maar met een soort cliffhanger waarmee musicologisch de spanning tot het eind overeind blijft. Anders hou je het ook niet viereenehalf uur vol.

Samama heeft de drie aktes schematisch uitgewerkt. Daarin wordt nog maar eens duidelijk hoe liefde en dood door de hele opera heen verweven zijn en de prelude, opzettelijk bijna maar niet helemaal, aansluit bij het slot van de derde akte.

Vrijwel alle opera's tot midden 19^e eeuw maken gebruik van zogenaamde recitatieven. Dit zijn de sprekende gedeelten in het verhaal die duidelijk afgescheiden worden van het reflectieve gedeelte dat gezongen wordt en wat wij de aria of ensemble noemen. Met die gewoonte heeft Wagner gebroken omdat dit niet paste bij zijn muzikale transformaties waarbij een vloeiende lijn ontstaat. Wel kunnen we constateren dat dit niet altijd even sterk is gelukt.

Wagner heeft soms op de gekste momenten toch een soort recitatief ingebouwd waarin de tekst 'doorgewerkt gezongen' wordt. In de eerste akte bijvoorbeeld komt Kurwenal ten tonele en speelt er koninklijke muziek (de muziek die hoort bij koning Marke). Dan gaan Tristan en Brangäne met elkaar praten in 'gezongen' korte zinnestukjes (Sprechgesang) met hier en daar een akkoord ertussen. Dit zou je kunnen beluisteren als een gezongen recitatief.

De zwaarte van Tristan und Isolde

Voor tenoren is er geen opera zo zwaar als *Tristan und Isolde* en er is één figuur die alles redelijk kan verpesten; de dirigent. Een goede dirigent zorgt dat het orkest 'gedempt' speelt dat wil zeggen dat het orkest relatief klein is en vooral piano, pianissimo speelt. Wanneer je de oorspronkelijke partituur gebruikt die Wagner zelf schreef, dan ben je er eigenlijk al. Daarmee hoeft de tenor niet de longen uit zijn lijf te zingen. Desondanks blijft het nog steeds een zware rol door de lengte van het achter elkaar door moeten zingen. Het is zoals Hans Nieuwenhuis ooit in een lezing voor het Genootschap vertelde; 'Wagner schreef geen muziek om de stem van de zangers kapot te maken'.

De 'Mount Everest' van *Tristan und Isolde* zit in de tweede akte 'Isolde! Geliebte! ...' Korte zinnestukjes, steeds verder opgejaagd, twintig minuten non-stop. Waarna Brangäne overblijft en reflecteert op Tristan en Isolde met een stem die relatief weinig doet in tegenstelling tot de onderliggende muziek.

Met de stiltes, waar Wagner gebruik van maakt (denk maar aan het begin en slot van de derde akte), creëert hij in zijn muziek een beleving van een stilstandende tijd. Dat was toen nieuw omdat men gewend was te componeren in drie- of vierkwartsmaten. Wagner bouwde zijn composities eigenlijk op vanuit de stilte. Het effect dat hij daarmee bereikt is spanning; wat gaat er gebeuren? Men zegt wel eens 'de kunst van een lange opera is dat die kort lijkt'.

Het omen, de voortekenen, die door de hele opera heen loopt is de tweeledigheid van de drank in de beker; de een (Brangäne) wil dat het een liefdesdrank voor Tristan en Isolde is en de ander (Isolde) dat het een doodsdrank is voor haar en Tristan. Hoe dit lot zich gaat voltrekken speelt vanaf het begin door de opera. Zij zal hem weer kwijt raken en daaraan verbindt zij de consequentie zelf ook voor de dood te kiezen. Het motief dat daarbij hoort is somber maar wordt eigenlijk, door zowel de gewonde Tristan als Isolde, gezien als een verlossing.

Luisteren in de 21^{ste} eeuw

Dat brengt Samama op het fenomeen hoe men in die tijd (1865) naar deze muziek luisterde, die volslagen nieuw was. Wij hebben inmiddels een historie opgebouwd van pak 'm beet 150 jaar met talloze uitvoeringen van deze opera. Wij hebben niet meer die volstrekt nieuwe ervaring. Wij vergelijken dat wat wij nu horen onbewust met andere uitvoeringen die achter ons ligt en dus niet naar de implicatie van de compositie zelf. Daar zijn wij als moderne luisteraars ons vaak onvoldoende bewust van. Kritiek op een compositie relateert dus vaak naar een andere uitvoering. En dat betekent dus ook dat je ook niet meer onbevooroordeeld kunt luisteren zoals het stuk in de tijd van de première werd gespeeld.

Je moet je realiseren dat het publiek in die tijd bekend was met bijvoorbeeld Beethoven 9, een enkel Schubert stuk, een symfonie van Schumann zoals de 3^e en 4^e of de Symphonie

Fantastique van Berlioz, die toentertijd in Duitsland verschrikkelijk populair was. En dan komt daar Wagner. Men kon er amper mee overweg.

Het is dus goed ons te realiseren dat wij op een andere manier luisteren, een manier die niet meer 'vers' is. Wij luisteren dus reciproom; 'de toekomst overvalt je in de rug maar in dit geval is het omgekeerd. Het verleden bulldozer je voor je uit en is een last om het oorspronkelijke object goed te kunnen beschouwen. Wij kijken en luisteren met een enorme voorkennis. Het is ons lot.' Het is daarom voor een beter begrip van een uitvoering goed terug te gaan naar de oorspronkelijke ideeën en gedachten die de componist in zijn werk heeft gelegd.

Liebestod

De Liebestod is gebaseerd op de prelude en de opening van de derde akte. Een harmonisch spel waardoor de cirkel gesloten raakt. Samama laat dit horen aan de hand van een uitvoering van Carlos Kleiber en de Staatskapelle Dresden met o.a. Margaret Price en Brigitte Fassbaender. Het is ongelooflijk knap hoe Wagner alle aktes melodisch in elkaar heeft gezet en laat overvloeien om uiteindelijk het begin en het einde aan elkaar te verbinden.

Met die constatering werd deze eerste lezing afgesloten en kan worden uitgekeken naar 24 juni wanneer Leo Samama Siegfried muzikaal gaat analyseren.