

Beethoven

Richard Wagner

Uit het Duits vertaald, ingeleid en geannoteerd
door Philip Westbroek



Uitgeverij IJzer
Utrecht

Inhoudsopgave

Inleiding 7

1. Beethoven in Wagners leven en werk 7

2. Bronnen 21

Richard Wagner

Beethoven

1. Over Beethovens Negende Symfonie (1846) 25

2. Bericht over de opvoering van de Negende Symfonie van Beethoven in het jaar 1846 in Dresden (ontleend aan mijn memoires) met een bijbehorend programma (1846) 28

3. Programmatoelichtingen over Beethoven (1851-1854) 46

4. Beethoven (1870) 55

5. Over de voordracht van de Negende Symfonie van Beethoven (1873) 131

Noten 159

Inleiding

1. Beethoven in Wagners leven en werk

Geen componistennaam komt in Wagners geschriften zo vaak voor als die van Ludwig van Beethoven. Als ‘Meister Wagner’, die als componist eigenlijk nauwelijks geschoold was, al in een meester-leerling verhouding tot iemand heeft gestaan, dan is dat wel tot Beethoven. In de stijl van deze gigant van de Duitse muziek schrijft Wagner rond 1830 zijn eerste composities: enkele pianosonates, strijkkwartetten, ouvertures en een symfonie. Deze ademen allemaal de geest van de enkele jaren eerder overleden grootmeester. Zoals vele tijdgenoten in deze periode worstelde ook Wagner met de schier onmogelijke taak om na het heengaan van Beethoven nog sonates, kwartetten en vooral symfonieën te schrijven. Wat kon men nog toevoegen aan wat reeds door Beethoven was gezegd? Wat kon men nog aan de genres vernieuwen nu Beethoven deze genres had vervolmaakt? De aarzelingen van Schumann en Brahms ten aanzien van deze vraag zijn bekend. Voor Wagner zou de worsteling echter niet lang duren, want na een moeizaam tot stand gekomen en weinig succesvolle uitvoering van zijn Eerste Symfonie in C groot (1832) – een werk dat in zijn soort niet onverdienstelijk is – koos hij een geheel andere weg: het muziekdrama, het enige genre waarin Beethoven afgezien van zijn opera *Fidelio* niets significant had kunnen of willen zeggen. Het werd Wagners project om met Beethovens symfonische stijl de Duitse romantische opera van Weber en Mar-

schner verder te ontwikkelen en om te vormen tot iets geheel nieuws: het Gesamtkunstwerk.

In de vroege jaren van Wagners creatieve biografie is een aantal muzikale ervaringen verbonden met Beethoven. Deze kunnen met recht openbaringen worden genoemd gezien het feit dat Wagner hier in zijn autobiografie *Mein Leben*, brieven en geschriften met grote regelmaat naar verwijst. Een hiervan is een uitvoering van *Fidelio* in 1832, waarbij Wagner voor het eerst getuige is geweest van de vocale en dramatische gaven van Wilhelmine Schröder-Devrient, de sopraan die in de jaren '40 diverse premières van zijn eigen opera's zou zingen. Verder heeft een uitvoering van de eerste drie delen van de Negende Symfonie door het conservatoriumorkest in Parijs in november 1839 een wezenlijke invloed gehad op Wagners begrip en waardering van dit werk. De indruk die deze uitvoering op de jonge Wagner maakte, die net enkele maanden daarvoor vol grote verwachtingen in Parijs was neergestreken, werd een lichtbaken voor de beginnende componist, die in de Franse hoofdstad enkele jaren gebukt zou gaan onder materiële armoede en verloren illusies.

In Parijs had Wagner al een fictieel verhaal aan zijn grote voorbeeld gewijd: *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* (1840). In dit verhaal, dat geschreven is in de stijl van Heinrich Heine en E.T.A. Hoffmann, maken we kennis met de lotgevallen van een jonge componist, die te voet een pelgrimage naar Wenen maakt om de grote meester te ontmoeten (dit verhaal is opgenomen in *Geschriften over Parijs* (IJzer 2018) en in deze bundel niet afgedrukt, daar het geen kunstgeschrift in strikte zin is). De tekst vertelt ons echter wel veel over Wagners Beethovenbeeld. Het verhaal is tegelijkertijd een uitdrukking van de romantische Beethoven-opvatting, die eerder in de negentiende eeuw haar neerslag vond in de teksten over muziek en de recensies van eerdergenoemde Hoffmann. Beethoven wordt sinds het begin van de eeuw gezien als de hoogste belichaming

van de geest van de Duitse muziek, die als romantisch genie vanuit de innerlijke noodzakelijkheid van zijn scheppingsdrang de essentie van zijn kunst weet te verklanken.

De fictieve Beethoven geeft de jonge componist in Wagners verhaal een inkijk in zijn diepste gedachten. De oude, dove meester overhandigt hiermee in feite zijn testament, dat uit twee onderdelen bestaat. Ten eerste: het muziekdrama (de opera) moet hervormd worden door de oppervlakkige operalibretti te vervangen door de dramatische kracht van Shakespeares toneelwerk. Ten tweede: de symfonische vorm zelf treedt buiten haar puur muzikale grenzen en vindt in het woord van de dichter datgene wat ze zelf niet meer kan uitdrukken. De Negende Symfonie met haar slotkoor op Schillers ode *An die Freude* is hier het bewijs van, de compositie waaraan de fictieve Beethoven in het verhaal werkt. Maar voor Beethoven, gevangen in het onbegrip van zijn tijd, was dit nog toekomstmuziek.

Sinds zijn jaren als Hofkapellmeister in Dresden wordt Wagner een actieve pleitbezorger voor het werk van Beethoven. Dit geldt vooral voor de tot dan toe relatief weinig uitgevoerde en volgens Wagner nog niet volledig begrepen Negende Symfonie, het werk dat voor zijn eigen project zo'n wezenlijke betekenis zal krijgen. In een aantal korte artikelen in de *Dresdener Anzeiger* probeert Wagner het Dresdense concertpubliek enthousiast te maken voor het Palmzondagconcert van 1846, waarbij de Negende op het programma staat (tekst 1 van dit boek). Daarbij doet Wagner iets heel origineels om het begrip van deze symfonie bij het ontwikkelde publiek te vergroten: hij schrijft een uitvoerige programmatoelichting, waarin hij de eerste drie instrumentale delen illustreert aan de hand van citaten uit de *Faust* van Goethe. Het openingsdeel licht Wagner toe met verzen uit de scène 'Studierzimmer', waarin de vertwijfelde Faust worstelt met de onmogelijkheid om de werkelijkheid geheel te doorgronden en bevrediging in

het aardse bestaan te vinden. In het scherzo bevinden we ons in de wervelende driestheid van 'Auerbachs Keller'. Het lyrische langzame deel wordt uitgelegd met zinsneden uit 'Nacht'. In het slotdeel slaat Fausts getormenteerde stemming om in de jubelzang van Schiller (tekst 2, cf. vergelijkbare programma-toelichtingen in tekst 3).

Na de Mei-Opstand in Dresden in 1849 en zijn vlucht naar Zürich legt Wagner het theoretische fundament voor zijn Gesamtkunstwerk. De muziek van Beethoven speelt hierin een centrale rol. Deze is voor Wagner het levende bewijs voor het feit dat de muziek als afzonderlijke kunstvorm van nature geneigd is om haar vervolmaking in het buiten-muzikale te zoeken. Dit is een boude en niet onproblematische claim, maar deze gedachte ligt ten grondslag aan Wagners theorie van het Gesamtkunstwerk als geheel. Wagner, die in deze periode onder sterke invloed staat van de Links-Hegeliaanse filosofie, duidt de ontwikkeling van de kunst volgens een dialectisch schema. Volgens dit schema waren alle kunsten ooit verenigd in een oorspronkelijk Gesamtkunstwerk – de Griekse tragedie. Daarna is dit uiteengevallen en zijn de afzonderlijke kunsten verzelfstandigd (fase van de antithese). Het is thans de taak van de kunstenaar om de afzonderlijke kunsten in een nieuwe synthese te verenigen – het Gesamtkunstwerk. Hierbij laat de muziek van Beethoven zien dat ze, wanneer ze op haar eigen grenzen stuit, dialectisch omslaat naar een nieuwe vorm. De muziek doet een beroep op het woord van de dichter. Dit volgens Wagner historische feit vindt plaats in Beethovens Negende en hij ziet het als zijn taak om in de 'geest van de historische ontwikkeling' de weg die de late Beethoven was ingeslagen voort te zetten en alle kunsten samen te brengen in het nieuwe muziekdrama.

In *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) gaat Wagner uitgebreid in op de betekenis van Beethoven. Hij portretteert hem als de Columbus van de muziek, die moedig de oneindigheid van de

ocean trotseerde en een nieuwe wereld ontdekte. Wat hier belangrijk is, is niet alleen de nieuwe wereld zelf, maar ook het feit dat Beethoven net als Columbus iets anders vond dan wat hij zocht. De combinatie van muziek en woord in de Negende is hiermee niet iets subjectiefs, een uiting van een bewuste keuze van een individuele kunstenaar, maar juist een onwillekeurige en daarmee noodzakelijke uiting van de ontwikkeling van de kunst zelf. Met deze reddenatie benadrukt Wagner tevens de historische noodzakelijkheid van zijn eigen project.

Beethovens symfonische muziek, die in Wagners beschrijving geënt was op de dansvorm – de Zevende noemt hij ‘de apotheose van de dans’ – doet nu ook een beroep op het woord van de dichter. Zo worden volgens Wagners schematische opvatting de fysieke kant van de mens (de dans), de emotionele (de muziek) en de intellectuele (de literatuur) met elkaar verenigd. Hiermee is volgens Wagner de Negende Symfonie een essentiële stap naar de volwaardige artistieke uitdrukking van de mens in al zijn aspecten. Wagner hanteert hiervoor de term het ‘zuiver menselijke’ (das Reinmenschliche). Zoals alle afzonderlijke kunsten slechts een bepaalde kant van de mens tot uitdrukking brachten, zo drukt de ‘zuiver-menselijke’ kunst de mens in zijn totaliteit uit. Volgens deze niet onproblematische redenering is de enige zuiver-menselijke kunst in strikte zin dus alleen het muziekdrama opgevat als Gesamtkunstwerk.

Het bestaande muziekdrama, de opera, ziet Wagner als een willekeurige en niet als essentiële verbinding van muziek en taal. De opera is volgens hem dan ook een genre dat op het punt van uitsterven staat, zoals hij betoogt in *Oper und Drama* (1851). De operamuziek, zowel in de Italiaanse als de Franse traditie, is niet veel meer dan de muzikale omlijsting van libretti die vanuit poëtisch oogpunt geen enkele waarde vertegenwoordigen. Daarbij valt deze muziek uiteen in losse ‘nummers’ – aria’s, duetten, ensembles, koren, die volgens vaste schema’s zijn ingedeeld – en is er geen sprake van een over-

4. Beethoven (1870)

Voorwoord

De auteur van dit werk voelde zich genoodzaakt om ook van zijn kant een bijdrage te leveren aan de viering van de honderdste geboortedag van onze grote *Beethoven*.¹ Hij heeft gekozen voor een schriftelijke uiteenzetting van de door hem ontwikkelde gedachten over de betekenis van *Beethovens* muziek, omdat hem geen andere gelegenheid was geboden die hij deze viering waardig achtte.² De vorm van zijn betoog is ontstaan toen de auteur zich voorstelde dat hij was uitgenodigd om een feestrede te houden op een denkbeeldig feest voor de grote musicus. Het feit dat in werkelijkheid deze rede niet gehouden kon worden, gaf hem het voordeel om zijn gedachten uitvoeriger uit te kunnen werken dan bij een voordracht voor een werkelijk publiek toegestaan zou zijn geweest. Dit biedt hem de mogelijkheid om de lezer op een meer diepgaand onderzoek naar het wezen van de muziek te begeleiden. Ook kan hij op deze manier een bijdrage aan de filosofie van de muziek voorleggen aan het oordeel van de serieus opgeleide lezer. Zo wil het onderhavige werk enerzijds graag gelezen worden. Anderzijds geeft de veronderstelling dat het werkelijk op een bepaalde dag van dit buitengewoon betekenisvolle jaar voor een Duits publiek als rede zal worden voorgedragen aanleiding tot een gepassioneerde verwijzing naar de verheffende gebeurtenissen van deze tijd.³ De auteur heeft onder de directe indrukken van deze gebeurtenissen zijn werk kunnen uitden-

ken en uitvoeren. Moge dit werk baat hebben bij de huidige stimulerende situatie en het Duitse gemoed in een inniger contact brengen met de diepte van de Duitse Geest dan in het normale, alledaagse nationale leven het geval zou zijn geweest.

Het lijkt moeilijk om een bevredigend beeld te geven van de ware verhouding van een groot kunstenaar tot zijn volk. Voor wie nadenkt, is deze opgave bijna ondoenlijk als het niet gaat om een dichter of een beeldende kunstenaar, maar om een musicus.⁴

De manier waarop de dichter en de beeldende kunstenaar de gebeurtenissen en de vormen van de wereld waarin ze leven opvatten, wordt bepaald door het specifieke karakter van de cultuur waartoe ze behoren. Bij hun beoordeling wordt hier altijd rekening mee gehouden. Bij de dichter treedt de taal waarin hij schrijft direct naar voren als iets dat bepalend is voor de ideeën die hij tot uitdrukking brengt. Ook voor de beeldende kunstenaar springt de aard van zijn land en volk niet minder betekenisvol in het oog als maatgevend voor de vorm en de kleur van zijn werk. De musicus heeft niets met hen gemeen, niet door taal en ook niet door enige vorm van het voor het oog waarneembare uiterlijk van zijn land of volk. Daarom neemt men aan dat de taal van de muziek zonder onderscheid eigen is aan de gehele mensheid en dat de melodie de absolute taal is, waarmee de musicus tot ieder hart spreekt.⁵ Bij nadere beschouwing moeten we toegeven dat we het heel goed kunnen hebben over Duitse muziek in tegenstelling tot Italiaanse muziek. Voor dit onderscheid moet nog gewezen worden op een fysiologisch-nationaal kenmerk, namelijk het grote talent van de Italiaan voor het lied. Hierdoor is de Italiaan bij de ontwikkeling van zijn muziek net zo bepaald als de Duitser door zijn gebrek in dit opzicht is teruggedrongen tot het bijzondere, voor hem specifieke muzikale gebied.⁶ Maar dit onderscheid raakt het wezenlijke van de muziek in het geheel niet.

Iedere melodie, of ze nu van Italiaanse of Duitse oorsprong is, wordt op gelijke wijze begrepen. Daarom kan aan dit aspect, dat slechts als iets uiterlijks opgevat moet worden, niet dezelfde bepalende invloed worden toegeschreven als aan de taal in het geval van de dichter of aan de uiterlijke hoedanigheid van het land in het geval van de beeldende kunstenaar. Ook hierin zijn die uiterlijke verschillen als uitingen van de natuurlijke gunst – of het tegendeel hiervan – te herkennen zonder dat we hier betekenis voor de geestelijke inhoud van het scheppende organisme aan toekennen.⁷

De specifieke eigenschap op grond waarvan men zegt dat een musicus tot een bepaalde cultuur behoort, moet dieper liggen dan de eigenschap op grond waarvan we Goethe en Schiller als Duitsers, Rubens en Rembrandt als Nederlanders beschouwen. Toch moeten we van zowel de ene als de andere eigenschap aannemen dat ze aan dezelfde grond ontsproten is. Het nader onderzoeken hiervan is misschien net zo fascinerend als het tot op de bodem uitzoeken van het wezen van de muziek zelf. Wat via een dialectische aanpak tot dusver nog als onbereikbaar moest gelden, is misschien beter toegankelijk door onze specifieke analyse.⁸ We stellen ons ten doel om de samenhang te onderzoeken tussen de grote musicus, wiens honderdste geboortedag we op het punt staan te vieren, en de Duitse natie, waarvan de waarde thans net zo zwaar op de proef wordt gesteld.

Als we kijken naar de uiterlijke kant van deze samenhang, dan is het niet eenvoudig een verkeerde interpretatie te vermijden. Het is al zo moeilijk om een dichter te interpreteren, dat we ons de meest dwaze uitspraken van een beroemde Duitse literatuurhistoricus over de ontwikkeling van het genie van Shakespeare moeten laten welgevallen.⁹ We moeten dus niet vreemd opkijken als we op nog grotere blunders stuiten, wanneer op vergelijkbare wijze een musicus als *Beethoven* tot onderwerp wordt gekozen. We kunnen met grotere zekerheid

een blik werpen op de ontwikkeling van Goethe en Schiller, want we hebben uit hun bewuste mededelingen duidelijke gegevens. Ook deze onthullen ons echter alleen de loop van hun esthetische ontwikkeling, die hun creatieve scheppen eerder begeleidde dan leidde.¹⁰ Over de echte grondslagen ervan, met name over de keuze van de poëtische stof, horen we eigenlijk alleen maar dat hier opvallend meer sprake is van toeval dan van bewuste overwegingen. Een werkelijke tendens, die met de loop van de uiterlijke geschiedenis van de wereld of het volk samenhangt, is daarbij nauwelijks waarneembaar. Ook over het effect van geheel persoonlijke ervaringen op de keuze en de vorming van hun stof kan men bij deze dichters slechts met de grootste voorzichtigheid conclusies trekken. We moeten ons goed realiseren dat dit effect nooit direct is, maar zich op een indirecte manier uit, die het moeilijk maakt om met zekerheid de invloed hiervan op de eigenlijke poëtische vormgeving aan te wijzen. Daarentegen kunnen we één ding uit ons onderzoek op dit gebied met zekerheid vaststellen: een ontwikkeling die op deze manier kan worden waargenomen is alleen eigen aan Duitse dichters, de grote dichters van de nobele periode van de Duitse wedergeboorte.¹¹

Wat zouden we kunnen concluderen over de samenhang van *Beethovens* composities en de daarin waarneembare ontwikkeling met zijn voor ons bewaard gebleven brieven, of met de buitengewoon gebrekkige informatie over de uiterlijke gebeurtenissen of juist de intieme relaties van het leven van onze grote componist? Als wij alle mogelijke gegevens over bewuste gebeurtenissen in dit verband in microscopisch detail zouden bezitten, zouden ze niets definitievers kunnen opleveren dan de informatie die we anderzijds al hebben: dat de meester de 'sinfonia eroica' aanvankelijk als een eerbetoon aan de jonge generaal Bonaparte had geschreven en dit had aangegeven met diens naam op het titelblad, maar dat hij deze naam doorstreepte, toen hij hoorde dat Bonaparte zich tot keizer had la-

ten kronen.¹² Nooit heeft een van onze dichters een van zijn meest betekenisvolle werken wat betreft de daarmee verbonden strekking zo duidelijk gedefinieerd. Maar wat kunnen wij uit deze duidelijke definitie afleiden voor de interpretatie van een van de meest fantastische composities ooit? Kunnen wij op grond hiervan ook maar één maat uit deze partituur verklaren? Moeten we het niet voor waanzin houden als we ook maar de geringste poging tot zo'n verklaring serieus wagen?

Ik denk dat het meest zekere dat we over de mens Beethoven te weten kunnen komen in het allerbeste geval in dezelfde verhouding tot de componist Beethoven staat, als de generaal Bonaparte tot de 'sinfonia eroica'. Van deze kant van het bewustzijn bezien moet de musicus een volkomen raadsel voor ons blijven. Om dit in zijn geval op te lossen moeten we hoe dan ook een andere weg inslaan dan de weg waarop we, tenminste tot op een bepaald punt, het scheppen van Goethe of Schiller kunnen volgen. Maar ook dit punt wordt vaag, zodra dit scheppen van bewust naar onbewust overgaat. De dichter bepaalt dan niet meer zelf de esthetische vorm, maar deze wordt bepaald door zijn innerlijke aanschouwing van de idee zelf.¹³ Juist in deze aanschouwing van de idee bestaat het hele verschil tussen de dichter en de musicus. Om hier enige duidelijkheid over te krijgen moeten we ons eerst richten op een dieper onderzoek van het probleem dat we hebben aangevoerd.

Het hier bedoelde verschil springt bij de beeldende kunstenaar duidelijk in het oog als we hem met de musicus vergelijken. Tussen hen beiden staat de dichter in het midden, omdat hij met zijn bewuste vormen neigt naar de beeldende kunstenaar, terwijl hij op de donkere bodem van zijn onbewuste de musicus raakt.¹⁴ Bij *Goethe* was de bewuste neiging tot de beeldende kunst zo sterk, dat hij in een belangrijke periode van zijn leven dacht dat de beoefening hiervan zijn directe bestemming was.¹⁵ In zekere zin wilde hij zijn poëtische schep-