

„Zum Raum wird hier die Zeit“

— Hartmut Haenchen

„TOT RUIMTE WORDT HIER DE TIJD“

Deze uitspraak van Gurnemanz omschrijft het bijzondere aan *Parsifal*, dat in zijn dramaturgische totaalvorm een buitenbeentje is. Het is geen opera, geen drama, geen oratorium. Het is een moderne, dialectische, binaire structuur die uit een handeling en een bespiegeling bestaat. Het traditionele concept van ‘handeling’ werd opgeheven; handeling en bespiegeling worden met elkaar verweven. Al met het voorspel tot het eerste bedrijf bedenkt Wagner een exemplarische, voor het hele stuk compleet nieuwe vorm die, anders dan in zijn vroege werken, niet langer een muzikale inhoudsopgave is. Het is een vorm van verder denken terwijl de muziek stilstaat. Het voorspel begint betekenisvol met een pauze, het omvat zes momenten van volkomen muzikale stilstand en in totaal zes generale pauzes. Daarmee zijn vragen met betrekking tot de basisstructuur van het werk belicht: stilstand en rust zijn belangrijke elementen van de muziek geworden. In deze pauzes ontwikkelt de muziek zich onhoorbaar verder, wat duidelijk wordt door de daaropvolgende muziek, die nooit hetzelfde herhaalt. In deze pauzes vinden tijd- en gedachtesprongen plaats die men na de pauzes hoort. Dit alles is wederom enkel interpretatief aan te tonen, wanneer het basistempo en de tempoverhoudingen overeenstemmen met de onderliggende ideeën van de componist, en de inscenering van de muziek “Raum” (ruimte) biedt voor de “Zeit” (tijd).

In de symfonische delen filosofeert de componist met muzikale middelen, waarbij hij zich bedient van een nieuw concept van leidmotieven. Waar de leidmotieven in vroegere werken het gevaar in zich droegen louter etiketten te zijn, krijgen ze in *Parsifal* een volledig nieuwe betekenis met betrekking tot hun formele en semantische rol: bij aanvang verhouden ze zich vreemd tot elkaar en zijn ze duidelijk van elkaar gescheiden. In het hele werk komt er geen enkele volledig notengetrouwe herhaling voor. Het leidmotief verandert met de personages en situaties op een psychologisch ongelooflijk fijnzinnige wijze. Dat gaat zelfs tot identiteitswissels, wanneer een personage het motief van een ander personage overneemt. Vooral in *Parsifal* heeft Wagner de kunst van de ontleding van zijn aanvankelijk zo statische motieven ontwikkeld tot een constitutieve kracht. Hij benut zijn basismateriaal voor de eigenlijke vertelling over het menselijk handelen, en daarom moeten de motieven soms zozeer met elkaar versmelten wanneer het gedachtegoed van het ene personage op het andere overgaat of twee personages dezelfde gewaarwording hebben. Zo zijn er plaatsen waar bijvoorbeeld de intervallen van het ene motief samensmelten met de harmoniek van het andere motief. Zo ook gaat hij aan de slag met typische ritmische structuren die nu opnieuw in verhouding staan tot het tempo dat sowieso een van de cruciale vragen met betrekking tot dit werk is. Dat vindt zijn hoogtepunt in de muzikale afbeelding van de tijd in de muziek voor de scènewisseling van het eerste bedrijf, waarnaar de bij aanvang geciteerde uitspraak van Gurnemanz verwijst.

Met *Parsifal* maken we kennis met Wagners meest spaarzame maar tevens langste partituur. Dat hij daarbij afstand doet van buitenmaatse middelen, van weinig concrete ornamentiek en omspelingen, toont het toppunt van zijn muzikale ontwikkeling die het kan stellen zonder bijzaken. In de klankbalans worden de strijkers belangrijker. Dit is ook een gevolg van zijn ervaringen met de akoestiek in Bayreuth in het jaar 1876. Wagner ontdekte dat de transparantie

van de klank aanzienlijk te lijden had onder de omstandigheden in Bayreuth. (Daarom ook werd de orkestbak er nog tweemaal omgebouwd, werd de klank tot in het midden van de 20^{ste} eeuw met moderne technische middelen akoestisch geoptimaliseerd en de zaalopstelling meermaals gewijzigd.) In het voorspel blijkt dit uit de uitgepuurde harmonie die daardoor – in tegenstelling tot vroegere werken – een toestand van zweven bereikt en pas concreet wordt door de handeling en bespiegeling. Hier wordt op consequente wijze de kiemcel getoond van alles wat nog zal volgen. De tendensen om dit werk een religieus karakter te verlenen, begonnen pas later en bezorgden daardoor minstens het werk een fout aspect. Met de dramaturgisch merkwaardige vorm van het *Bühnenweihfestspiel* wou Wagner geen ceremonie tot stand brengen, maar een vorm benoemen die opgevat moet worden als eindpunt en samensmelting van een muziekhistorische ontwikkeling van Monteverdi en Schütz over Bach en Mozart. Een christelijk werk is het geenszins, veeleer een samenbrengen van symbolen uit verschillende religies. Daarbij spelen Wagners veelzijdige studies van Indische mythes en filosofie een grote rol. Nagenoeg het hele tweede bedrijf (Klingsors tovertuin, de verleidelijke bloemenmeisjes, de speer die boven Parsifals hoofd blijft zweven) is doorspekt met Indische mythische verhaalelementen uit de legende van Boeddha. Elke eigentijdse opvoering moet – vertrekkend vanuit de ontcijfering van de tekens die de partituur biedt –, potentiële nieuwe elementen destilleren die enkel ontsloten kunnen worden door wie op zoek gaat naar het nieuwe en nog onontdekte.

Enkele voorbeelden maken de wezenlijke betekenis duidelijk van het tempo in *Parsifal*, dat de hamvraag is voor elke interpretatie: Wagner kent aan de verhalende passages gematigde tempi toe, terwijl de emotionele bewegingen van de personages beschikken over de extreme tempi van zeer langzaam of zeer snel.

Kundry is zeker en vast de kernfiguur van het stuk wier langste kus uit de muziekgeschiedenis niet enkel vanuit muzikaal en architecturaal oogpunt als centraal punt van het werk moet worden beschouwd. Wagner baseert zich voor dit personage allereerst op Wolfram von Eschenbachs verduiveld knappe verleidster Orgeluse. Aanleunend bij de boeddhistische reïncarnatieleer laat hij haar in een dubbelexistentie versmelten met de graalbode Kundry. In deze existentie bewerkstelligt zij het goede. Bij Klingsor staat zij als mooie vrouw machteloos in dienst van de ondeugd. Maar ook hier blijft Wagner dubbelzinnig, en zo weifelt ze in het tweede bedrijf tussen het eigen besef van de echte liefde (daarvoor creëerde Wagner een eigen motief) en de willoosheid die veroorzaakt werd door de vervloeking omdat ze ooit de zieltogende Heiland had bespot. Bij Klingsor is ze tegen haar wil in de verleidster, en in dienst van Titurel is zij de graalbode, eveneens tegen haar wil in (“Nooit doe ik iets goeds”). In deze existentie hoopt ze op verlossing door met het oog op boetedoening en verzoening dienstbaar te zijn aan de graal. Beide leidt Wagner naar de verlossing door het wenen in het aanschijn van “het lachende oog” en daardoor ook naar de samenvoeging van de positieve aspecten van beide kanten. Kundry doorbreekt de grenzen van de tijd, ze valt op de ene plek in een diepe slaap om elders in een andere existentie opnieuw te ontwaken. Ze is de verscheurde vrouw die vele personages in zich verenigt, wat ook blijkt uit de tempi die aan haar zijn toegewezen. In het eerste bedrijf doorschrijdt ze alle tempovariaties als in een boogvorm: “langzaam” beginnend, dan hoofdzakelijk “levendig” (tevens de snelste aanduiding) en terug naar “enkel rust wil ik”. In het gesprek met Klingsor aan het begin van het tweede bedrijf heeft ze steeds tragere tempi dan Klingsor. Pas wanneer ze – zoals Heinrich Porges, Wagners muzikale assistent bij de première noteerde – “voor het eerst op krachten komt” bij het “ik wil niet”, neemt ze Klingsors snelle tempo over om in de ‘moedervertelling’ weerom terug te keren naar het rustige maar niet trage tempo als van een wiegeliedje. Kundry wordt zelf ‘moeder’. Haar tempoboog volgt tot dan precies

de structuur van het eerste bedrijf. Pas bij de Christusvertelling breekt ze volledig open en versnelt ze. In het derde bedrijf zijn haar luttele woorden wanneer ze bij Gurnemanz gaat ‘dienen’, volledig afgestemd op het “matig bewogen” van Gurnemanz. Ze verliest haar eigen muzikale karakter om nog een enkele maal, bij haar instorting in het derde bedrijf, de “Verschrikking van de Heiligheid” met het a moll-akkoord uit te stralen.

Wagner was bij de première in de wolken over zijn **Blumenmädchen** en schreef: “Zij losten voor mij ook één van de belangrijkste vereisten in die ik tot de basisvoorwaarde voor het werkelijk lukken van hun voordracht had moeten maken: het pathetische accent dat de zangers van het huidige operatheater zich door de operazang van onze tijd hebben eigen gemaakt, waardoor elke melodische lijn zonder onderscheid doorbroken pleegt te worden, mag hier helemaal niet meer te horen zijn. Mijn vriendinnen begrepen me onmiddellijk en dadelijk verkreeg hun voordracht van de vleierige melodieën het kinderlijk naïeve dat, omdat het bovendien door een weergalozе welluidendheid ontroerde, verstoken bleef van elk stimulerend element van zinnelijke verleiding, waarvan sommigen vooronderstelden dat de componist dit beoogde. Ik geloof niet dat een gelijkaardige betovering van de meest bevallige jonge meisjes ooit zo mooi door zang en spel werd opgeroepen als dat onze kunstzinnige vriendinnen dit in de desbetreffende scène van *Parsifal* deden.”

Amfortas is de mannelijke tegenhanger van Kundry. Zoals zij de ‘zondeval’ van de spot als oorzaak van haar gespletenheid heeft, is het bij Amfortas de ‘zondeval’ van de relatie met Kundry waardoor hij de graalridders tegen zich in het harnas jaagt. In het spoor van Titurel wordt hij willens nillens de behoeder van de graal. Hij wordt door de graalridders alleen verantwoordelijk gesteld voor de ondergang van hun heerschappij en precies daarin schuilt het inhumane han-

delen van dit zo elitaire genootschap. Zijn verlossing kan daarom enkel door het terugbrengen van de speer gerealiseerd worden en dus door het stellen van een ‘daad’ in deze dadeloze maatschappij. De teruggebrachte speer is bij machte om de wonde te sluiten, de wonde die we als ‘dadeloosheid’ kunnen interpreteren. In metaforische zin is zijn lijden bijgevolg eeuwig. Dit is door Wagner omschreven met tempoaanduidingen als “zwaar maar niet uitgerekt” en blijft zelfs bij emotionele opwindings “matig”. In Amfortas’ gesprek met Gurnemanz heeft deze laatste steeds het snellere tempo. Enkel in het gesprek met zijn vader wordt Amfortas levendig. De tegenhanger van deze tempoverhouding treffen we aan in het derde bedrijf waar hij gedwongen zal worden de graal te onthullen. De weigering volgt het tempo van het eerste bedrijf. Onderbrekingen zijn bij zijn muziek een wezenlijk bestanddeel van de schildering van zijn lijden: Heinrich Porges bericht over de repetities met Wagner: “Amfortas spreekt zonder vast ritme” gelijk de eerste woorden “Wees dan dankbaar! Een beetje rust.” Ook hier wordt, net zoals bij het voorspel van het eerste bedrijf, het begin met een pauze en de weinige tekst door drie steeds langer wordende pauzes onderbroken.

Parsifal, door Wagner filologisch niet foutloos vertaald als “reine dwaas”, staat als handelend personage in de dramaturgische ontwikkeling zowel tussen de heiland en de moeder in, als tussen Kundry en Amfortas. Hem is de doorslaggevende ontwikkeling in het stuk toevertrouwd omdat hij in staat is om zich zonder manipulatie met menselijk gevoel objectief en op positieve wijze naïef tot de wereld te verhouden. Dat het bij Parsifal niet enkel bij inzicht blijft, maar dat hij dit inzicht ook in daden omzet, onderscheidt hem in positieve zin van alle andere Wagnerhelden. Maar Wagner presenteert ons geen ideale helden. Dat hij niet feilloos is, dit ook erkent en naar persoonlijke vervolmaking streeft en geen woorden wil maar daden, dat is het heldhaftige. Zo moet als logisch gevolg een grotere tijdspanne liggen tussen het tweede en het derde bedrijf, aangezien hij nog veel ervaring moet

verwerven vooraleer hij in staat wordt om zijn inzichten om te zetten in handelen. Wagner laat aan het slot Parsifals succes zowel scenisch als muzikaal open. Hij neemt dan wel Amfortas' ambt over, maar er wordt niets muzikaals meer over Parsifal gezegd, ook niet over zijn zegerijke toekomst, daar hij alleen staat. Wagner laat het strijdlustige Parsifalmotief weg, omdat Parsifal de verandering niet alleen zal kunnen realiseren. Wagner eindigt met de hoop op verandering, waarin, anders dan in het voorspel op het eerste bedrijf, het motief van de duif – het symbool voor de vereniging van speer (daad) en graal (geest) – in meerdere muzikale varianten overheerst. Over de akkoorden die de passage begeleiden waarin Parsifal het kleed van de graalridders ontvangt, schrijft Cosima dat Wagner had gezegd dat ze de angstaanjagende afkeer van het leven uitdrukken die hij ervoer toen hij dit componeerde. De aan Parsifal toegekende tempi zijn snel tot matig levendig. Enkel na de kus, centraal in het tweede bedrijf en dus ook in het hele werk, neemt Parsifal het snelle tempo van Kundry aan om na het “inzicht” dat hij op het einde van het tweede deel ervaart, in het derde bedrijf het rustiger tempo van Gurnemanz aan te nemen en zo ook muzikaal in diens voetsporen te treden. Parsifals tempi worden aldus exact bepaald door de kennis van de mensen die hem beïnvloeden.

Klingsor en **Titurel** zijn tegenpolen die in hun extremen de uitersten vormen van de handeling. In zijn dwaling dat kuisheid zinnelijkheid verdringt, stelt Titurel het kuisheidsdogma op. Klingsor weet dat de graalridders op dit punt zullen falen omdat hij de huichelarij en leugen van zo'n dogma als onmenselijk en niet te verwezenlijken doorgrondt. Het is veelbetekenend dat Titurel het traagste tempo is toebedeeld en Klingsor het snelste.

Gurnemanz is in Wagners stuk het enige personage waaraan niet meteen eigen kenmerkende muziek in de vorm van een leidmotief is toebedeeld, hoewel zijn rol met afstand de grootste rol van het stuk is. Zo plaatst Wagner hem veel-

eer als verteller buiten de handeling. Om dit personage echter dramaturgisch te categoriseren, moeten we Gurnemanz' omvangrijke verhalen als smart over de verloren macht opvatten. Bevrijd uit de decadente ridderorde tracht hij in het derde bedrijf te leven naar zijn idealen en moet hij erkennen dat hij zonder gemeenschap succesloos zal blijven, en zo is hij het die het toekomstperspectief via Parsifal erkent. Gurnemanz deelt de tijd op in een 'nu' en een 'voorafgaand aan' het vertelde. Het 'nu' is steeds langzamer, zoals ook de graalridders zich in hun activiteiten hebben 'vastgereden'. Het 'voorafgaand aan' is overwegend vertellend 'matig bewogen'.

VRAGEN OMTRENT HET TEMPO

Bij het bestuderen van de uitvoeringstradities van Wagners werken valt op dat er pakweg in de eerste 70 jaren van hun bestaan een bepaalde strekking in tempo-keuze merkbaar is die het gevolg was van een overdracht van de ene generatie op de andere, zonder grote afwijkingen. Dit doorgeven van op Wagner teruggrijpende tempi gebeurde zonder geluidsdragers. Omstreeks het midden van de 20^{ste} eeuw, samenvallend met de enorme groei van de rol van de media, begint zich een tendens af te tekenen die extremen opzoekt die aanwijsbaar veraf staan van Wagners oorspronkelijke ideeën. We kunnen er met een blik op de historische documenten van uitgaan dat de duur en de tempi van de allereerste uitvoering dichterbij Wagners intenties staan dan de latere extremen, die eerder te langzaam dan te snel waren. Natuurlijk is het tempo afhankelijk van velerlei factoren waarop we hier niet nader kunnen ingaan. Geen enkele dirigent is in staat om avond na avond exact hetzelfde tempo aan te houden. Zeker niet in een kunstvorm als opera. Men moet goed beseffen dat er in heel *Parsifal* enkele duizenden verschillende tempi voorkomen die op hun beurt door Wagners proportionele aanduidingen met elkaar verbonden zijn waardoor de totale uitvoeringsduur tot stand komt. Omdat alle zeer hoge tempi door speltechnische beperkingen niet wezen-

lijk sneller gespeeld kunnen worden, moeten tempoverschillen zich in de matige en langzamere regionen afspelen. Als we ervan uitgaan dat vandaag bepaalde speltechnische problemen makkelijker te overwinnen zijn dan in Wagners tijd, dan is de afwijking van Wagners tempo-opvattingen bij de vandaag gebruikelijke langzamere uitvoeringen wellicht nog groter. Uiteraard kunnen enkel de originele bronnen als maatstaf worden genomen om het ‘juiste’ tempo te bepalen. In onze Brusselse productie zijn we voor het eerst in België in staat om in onze interpretatie opnieuw rekening te houden met alle notities: notities van Wagners muzikale assistenten (Heinrich Porges, Julius Kniese), van Wagners dirigent Hermann Levi, zijn tweede Kundry Marianne Brandt (haar notities werden door Stephan Mösch gepubliceerd), zijn tweede Parsifal Alois Burgstaller, later die van Felix Mottl, die *Parsifal* enkel als toehoorder beleefde, niet als assistent, van Franz Beidler en ook van Cosima Wagner (haar latere aantekeningen mag men niet zonder kritiek overnemen). Op grond van de originele uitvoeringsideeën van Wagner zouden zijn werken dus iets sneller moeten worden uitgevoerd dan bij de creatie van het werk. Met enkele voorbeelden valt te verklaren waar het hem om ging. Wagner, die als auteur ook de regie voerde en uiteraard ook de algemene muzikale leiding had, had nood aan dirigenten die bekwaam en bereid waren om zonder voorbehoud met zijn ideeën mee te gaan en ze te realiseren. De breuk met de directe traditie ontstond na de dood van Siegfried en Cosima Wagner (1930) en het verdwijnen van de eerste en tweede generatie dirigenten. Siegfried Wagner had verzuimd om een volgende generatie op te bouwen. Geen enkele van de latere dirigenten, Willibald Kaehler niet te na gesproken, was assistent geweest bij de Festspiele. Het is begrijpelijk dat de mondelinge en her en der verspreide neergeschreven uitvoeringsdetails die op Wagner zelf teruggingen, in de daarop volgende jaren verdwenen. De uitvoeringen onder dirigenten die de Duitse taal niet in haar volle omvang machtig waren, zorgden voor bijkomende verwarring in de uitvoeringspraktijk, aangezien muzikale aanduidingen als bijvoorbeeld

‘zeer beheerst’ plots als tempoaanduiding en niet als opmerking inzake frasering werden opgevat. Naast Toscanini, die tot deze groep behoorde en tekende voor de langzaamste Wagneruitvoeringen ooit, stond de volgende grote Wagnerdirigent: Wilhelm Furtwängler. In tegenstelling tot de stijl van Bayreuth heeft hij de gelijkberechtiging van tekst, theater en muziek laten varen en duidelijk voorrang verleend aan de muziek: “Het geheel van de opera, zijn structuur en betekenis, wordt door de muziek bepaald, en daarom ook komt haar het primaat toe in deze opera.” Dat het overduidelijke ideologische misbruik van Wagners werk ten tijde van het fascisme ook tot sentimentele, pathetische en meteen ook langzamere uitvoeringen heeft geleid, valt aan de hand van de duur van de uitvoeringen in Bayreuth niet volledig te bewijzen, want de daarvoor relevante informatie is ons niet in voldoende mate overgeleverd. Merkwaardig in dit verband is toch de vaststelling dat Furtwänglers interpretatie sedert zijn eerste *Ring* in 1936, die nog enigszins de tempi van de première volgde, tot aan zijn opname in 1953 ongeveer 40 minuten (!) langzamer is geworden. De opname toont ook duidelijk dat er haast geen blik meer werd geworpen op de overgeleverde aantekeningen van Wagner en staat in veel gevallen haast diametraal tegenover de nu opnieuw gebundelde opmerkingen van Wagner. Dat Furtwängler vele dirigenten tot voorbeeld diende, staat buiten kijf. Het merendeel van de latere opnames en uitvoeringen is langzamer dan de creatie en de tempi uit de eerste 70 jaren die erop volgden. Daarnaast was er nog een andere traditie die nog iets van de oorspronkelijke stijl van Bayreuth heeft bewaard: Richard Strauss, die in 1898 in Bayreuth assisteerde, zei ooit: “Niet ik ben sneller in *Parsifal*, maar jullie in Bayreuth zijn steeds trager geworden. Geloof me, het is werkelijk fout wat jullie hier in Bayreuth doen.” Ook Gustav Mahler heeft zich in die zin uitgelaten. Wat de tempi van de uitvoeringen van zijn werk door anderen betrof, was Strauss overigens een gelijkwaardig lot als Richard Wagner beschoren. (Vergelijk maar eens de opnames onder zijn leiding met nieuwere opnames die haast zonder uitzondering langzamer zijn.)

Strauss koesterde een grote verering voor Felix Mottl (assistent bij de allereerste *Ring* en dirigent van de *Ring*uitvoering van 1896). Hoewel Mottl vaak bekritiseerd werd omwille van zijn ‘trage’ tempi (voor de volledige *Ring* had hij 1 minuut (!) meer nodig dan Richter), mogen we ervan uitgaan dat zijn tempi nog dicht bij die van Wagners intenties lagen. Cosima schreef dat “Mottl een uitgesproken toneel-dirigent was die de samenhang tussen toneel en orkest meesterlijk bewaakte.” Hij kwam daarmee tegemoet aan een cruciale eis van de stijl van Bayreuth. Strauss beschouwde zich als een directe volgelinge van Mottl en had op zijn beurt volgelingen als Clemens Krauss en Karl Böhm, die allemaal ietwat onder de opvoeringstijd van de première bleven. Tenslotte is er nog de bijzonderheid van het ‘onzichtbare’ orkest: door de bijzonder diepe opstelling van het orkest onder het podium wordt het rechtstreekse contact van de onderscheiden musici met de scène onmogelijk gemaakt, waardoor in Bayreuth een algemene neiging tot trage tempi ontstaat die Wieland Wagner als volgt treffend omschrijft: “Hoofdzakelijk daarom sleept het tempo zo in Bayreuth. De ene wacht min of meer onbewust op de andere en beslist pas verder te gaan wanneer hij hem kan horen.” Het is algemeen geweten dat de bijzondere en veel geprezen akoestiek van Bayreuth eigenlijk enkel in *Parsifal* volledig functioneel is. Dat is zeker één van de redenen waarom Wagner voor dit werk een veeleer kamermuzikale instrumentatiestijl hanteert. Bij de vroege werken die voor andere podia gecomponeerd werden en ook in de *Ring*, die doorspekt is met veel dichtere structuren dan *Parsifal*, en vooral ook bij *Die Meistersinger* is men er zich van bewust dat de akoestiek van Bayreuth geenszins ideaal is omdat hij het contrapunt van deze werken in de war stuurt. De algemene vertraging van de tempi bij *Parsifal*, dat slechts enkele snelle tempi bevat die zich – zoals daarnet werd aangetoond – overwegend ‘temponeutraal’ verhouden, is hier zeer duidelijk merkbaar: de première van 1882 onder leiding van H. Levi duurde 4u04, de opvoering in 1888 onder F. Mottl 4u15, in 1897 onder A. Seidl 4u19, in 1901 onder K. Muck 4u27, in 1909 onder S. Wagner

kwam er een kleine correctie in deze tendens met 4u22, in 1931 onder A. Toscanini een recordtijd van 4u42 (38 minuten trager dan de première), waarna onder invloed van C. Krauss in 1953 een omgekeerde tendens volgde (3u44) maar in 1990 met J. Levine zaten we weer aan het andere uiterste met 4u33. Het is verrassend dat in een enkele opera tempoverschillen van nagenoeg 1 uur denkbaar zijn. Als we dit vergelijken met de hele *Ring*, waarin deze verschillen krap 45 minuten bedragen voor nagenoeg 14 uren muziek, dan zijn de extremen bij dit soort berekening voor 4 uren muziek werkelijk buitengewoon, maar ze ondersteunen duidelijk mijn opmerkingen over de redenen voor deze vertraging.

Laten we terugkeren naar de bronnen. In een brief voor de eerste *Ring* in Bayreuth (1876) schreef Wagner aan Hans Richter, de dirigent van zijn première: “Vriend! Het is ontoelaatbaar dat u nauwelijks de pianorepetities bijwoont. Zo leert u mijn tempo niet kennen, en dan is het meer dan lastig tijdens de orkestrepetities. Daar doe ik liever andere dingen dan met u afspraken over het tempo maken, om zo de schade in te halen. Gisteren konden we niet ontsnappen aan het slepen, vooral Betz niet (die Wotan vertolkt), die ik aan de piano steeds in het vurigste tempo liet zingen... Ik vind ook dat u te veel vasthoudt aan een maatslag in vierde noten, zo wordt altijd de schwing uit het tempo gehaald...” Elders schrijft hij: “Het was in deze ogenblikken zo ontmoedigend te moeten vaststellen, wat me zo vol vertwijfeling opwond... dat ik met ontzetting constateerde dat mijn kapelmeester, hoewel ik hem als de beste beschouw die ik ken, niet in staat was de ware tijdsmaat – wat zo vaak wel gelukt was – aan te houden, omdat hij, ja omdat hij zelfs niet in staat was om te weten waarom het zo en niet anders opgevat had moeten worden.” Op 20 november 1878 schrijft Cosima in haar dagboek: “Richard schreeuwt nog maar eens uit dat er geen enkele mens overblijft die zijn tempo kent.” En tenslotte bericht Cosima in haar dagboek: “’s Avonds bogen we ons over het voorspel tot *Parsifal*. Vriend Seidl speelde het

voor en R. moest lang uitweiden over het tempo dat S. te langzaam had genomen, of beter onjuist: R. zegt dat het tempo niet aan te duiden is, elk onderscheiden stuk heeft zijn eigen wijze om gespeeld te worden; er zijn stukken waarvan het tempo enorm strak genomen moet worden, maar men moet precies weten welke stukken, en dat kan men alleen bij de Meester leren, en precies daarom heeft hij een school willen oprichten.”

Uit deze documenten blijkt duidelijk dat het voor Wagner vooral van belang was de tempi niet te traag te laten worden. Dat getuigt ook de assistent Heinrich Porges tijdens de repetities voor de première. Hij noteerde: “Nergens mag er een ongemotiveerd, niet door de specifieke situatie aangereikt dralen of talmen voorkomen” en wat verderop schrijft hij over Wagner “dat hij afkerig is van elke louter individuele willekeur, en dit ook op geniale wijze uitte”. De eerder vermelde assistenten voor de première van *Parsifal* hebben tal van opmerkingen overgeleverd die vele facetten van dit werk in een ander of helderder licht plaatsen. De opmerkingen betreffen veranderingen in tekst, ritme en toonhoogte, de dynamiek, de formulering, de taal, de uitspraak, woordaccenten, regieaanwijzingen, inhoudelijke verklaringen, klankkleuren, opmerkingen in verband met vibrato (zowel non vibrato als het voorschrijven van vibrato voor zangers en orkest) en de balans tussen zangers en orkest. Voor ons opzet zijn vooral de opmerkingen inzake het tempo die de originele partituur aanvullen, van grote waarde. We vinden er 90 bijkomende tempo-aanduidingen in terug, waarvan er 62 snellere en slechts 28 tragere tempi voorschrijven. Van die laatste categorie zijn de meeste slechts ter verduidelijking aangebracht bij de snelle tempi, met opmerkingen als “niet overhaasten” of “haastig maar niet te snel omwille van de duidelijkheid”. Ingrijpend voor de interpretatie zijn aanduidingen die de gedrukte partituur radicaal tegenspreken, zoals bijvoorbeeld in het voorspel tot het derde bedrijf bij de eerste grote climax. Daar staat in de partituur “terughoudend en breder

worden”. Tijdens de repetities veranderde Wagner dit in “niet te veel ritardando, want door zo breed te gaan wordt het karakter van de melodie onverstaanbaar”. Zijn steeds weerkerende opmerking “niet pathetisch” toont duidelijk dat er onder invloed van dirigenten als Furtwängler en Toscanini een Wagnerbeeld ontstaan was dat volstrekt tegengesteld was aan Wagners eigen opvattingen.

Een goed voorbeeld hiervan treffen we aan bij het liefdesmotief in het derde bedrijf, wanneer Kundry het water brengt, waarbij Wagner opmerkte: “meer geagiteerd dan Adagio”. Hij spreekt dus zijn eigen partituuraanduidingen tegen. Anderzijds was “duidelijkheid” een van zijn lievelingswoorden tijdens repetities. Steeds opnieuw hechtte hij belang aan de kleine noten, want – in zijn woorden – de lange noten komen vanzelf. Wagner beantwoordt ook de vraag of leidmotieven steeds in het orkest benadrukt moeten worden: “Zulke herhalingen van de hoofdthema’s moeten enkel als begeleiding gespeeld worden”. Het is de verdienste van Pierre Boulez dat hij, in navolging van de opvattingen van Richard Strauss, het pathetische Wagnerbeeld opnieuw heeft bijgesteld. Ik had het geluk om tijdens zijn werk aan de *Ring* in Bayreuth in de jaren 1970 stage te mogen lopen. Intussen beschikken we over omvangrijke informatie door studies van de bronnen die opnieuw ontsloten werden en hebben we ook een partituur waarin de talloze drukfouten werden gecorrigeerd. Ik ben ervan overtuigd dat onze tempokeuze het binaire karakter van het stuk tussen bespiegeling en handeling ten goede zal komen. De eerder aangehaalde opmerkingen van de assistenten zijn niet enkel bij de tempokeuze van grote invloed, maar brachten me er ook toe om het volledige orkestmateriaal opnieuw te maken, want van de nieuwe uitgave is nog geen gedrukte versie voorhanden. Daarbij heb ik door de benaming van de wijzen van boogvoering ook het door Wagner voortdurend geëiste onderscheid tussen “oneindige melodie” en vertellende muziek in ere kunnen herstellen.

INSTRUMENTEN

Ook wat bepaalde ideeën over klankvoorstellingen betreft, verschaft de bronnenstudie enkele aanwijzingen voor de uitvoering: “Dondermachine in het theater”, zo staat het in Wagners oorspronkelijke partituur. Men kan zich afvragen welke machine de componist precies bedoelde. In de lange theatertraditie gebruikt men daarvoor een grote stalen plaat, vaak gecombineerd met een grote trommel. Andere dirigenten zoeken elektronische oplossingen. In haar zoektocht naar Wagners klankideeën is dr. Christina Jost, de samenstelster van de *Walküre*banden in de nieuwe integrale Wagneruitgave, erin geslaagd het originele instrument terug te vinden. Het was buiten gebruik en bevond zich in een loods van het Bayreuther Festspiele-fonds, niet ver van Bayreuth. Dankzij deze ontdekking weten we welke klank Wagner wilde. Het gaat om een reusachtig apparaat dat met een enorm vel is overspannen en waarvan de toonhoogte tijdens het spelen aangepast kan worden. Het mechanisme lijkt op dat van een pedaalpauk. Het vel wordt in variabele tempi bespeeld met meerdere houten sticks die door kammen en zwengels worden aangestuurd. Deze machine werd in 2005 nagebouwd voor de Amsterdamse *Ring*productie. De Nederlandse Opera stelt ons voor deze *Parsifal*productie dit instrument ter beschikking. Het klankresultaat maakt duidelijk dat het Wagner niet om technische vooruitgang of om de metaalachtige klank van een dondermachine ging, maar dat hij een echt muziekinstrument – een overgedimensioneerde pauk – in gedachten had. Dit instrument integreerde hij in zijn klankideeën. De klank van de klokken tijdens de scènwissel in het eerste bedrijf biedt ons nog een mogelijkheid om meer inzicht te krijgen in Wagners ideeën. Tijdens de creatie gebruikte Wagner vier tamtams van verschillende grootte. Hij deed echter zijn beklag over hun onnauwkeurige toonhoogte en stak anderzijds de draak met de glazen klokjes in het Münchner Theater. Wagner zei spottend: “Alsof zulke gigantische kaasstolpen juist zouden klinken.” Hij schreef ook: “Na een bespreking met deskundigen over de realisatie van het nodige klokgelui, waren we het er

over eens dat Chinese tamtams deze klank nog het best kunnen nabootsen. Maar op welke markt zijn deze tamtams in groten getale en met de beste keuzemogelijkheden te vinden? Je zou denken: in Londen. Goed! – Wie zal de keuze gaan maken? Dannreuther, uiteraard. Probeer dus, beste vriend, om vier tamtams op de kop te tikken. Vier tamtams die – op zijn minst bij benadering – volgende tonen produceren: do-sol-la-mi. Men moet ermee rekening houden dat, om lage klokkentonen te produceren, de randen van de instrumenten slechts zachtjes aangeslagen mogen worden. Als men er hard in het midden op slaat, produceren ze een heldere en totaal onbruikbare klank. Doe dus je best!” Hieruit blijkt ook dat Wagner op zoek was naar de lage, diepe klanken. Om deze reden zou Cosima Wagner later de zogenaamde “Parsifalklokken” laten bouwen, die tot op vandaag als referentie dienen. Men had al eerder echte klokken proberen te gieten, wat blijkbaar niet gelukt was. De ‘klokken’ die Cosima bestelde, functioneren volgens het principe van enorme pianosnaren die worden aangeslagen, maar de diffuse tamtamklank helemaal missen. Wij proberen Wagners idee van de tamtamklank te benaderen en tegelijkertijd zijn verlangen naar een preciezere toonhoogte in te vullen. Daarom combineren we gestemde gongs met tamtams en pianosnaren. Een telegram van 12 juli 1882 aan Eduard Dannreuther maakt duidelijk hoeveel belang Wagner aan die toonhoogte hechtte: “A kingdom for a tam-tam! met een correcte do-stemming.”

Wagner was meer dan eender welke andere componist bezig bestaande instrumenten uit zijn tijd verder te ontwikkelen naar zijn ideeën. Hij liet ook nieuwe instrumenten bouwen (bijvoorbeeld tuba's, een voller klinkende altviool die door Herman Ritter naar Wagners wens werd gebouwd of de althobo die de naar Wagners norm te zwakke Engelse hoorn moest vervangen) en gebruikte meteen instrumenten die hij pas had uitgevonden, zoals de basklarinet. Het zou dus een historisch totaal verkeerde benadering zijn om de muziek van Wagner enkel op

de orkestinstrumenten uit te voeren die in die tijd bestonden en waarmee Wagner in die tijd werkte. Hij gold, net als Berlioz in Frankrijk, als de initiatiefnemer om oude instrumenten door nieuwe te vervangen, zelfs als daardoor bijvoorbeeld de door hem zo geliefde klank van natuurhoorns uit het orkest verdween. In Dresden kon hij voor de Hofkapelle zelfs twee ventielhoorns laten aankopen; de *Tannhäuser*-partituur uit Dresden vermeldt twee natuurhoorns en twee ventielhoorns. In de latere versies, toen voor alle musici moderne instrumenten voorhanden waren, gebruikte hij vier ventielhoorns. Zijn artikel over de uitvoering van Beethovens symfonieën getuigt van het belang dat Wagner zelf aan deze kwestie hechtte en maakt duidelijk hoe drastisch hij over de onvolmaaktheden van de hoorns sprak: “Hij werd beklagenswaardig belemmerd door de eigenschappen van de natuurhoorns en –trompetten uit zijn tijd... Ik hoef onze huidige musici de hier besproken moeilijkheden van Beethovens orkestinstrumentatie niet te specificeren, want ze vermijden deze moeilijkheden heel gemakkelijk dankzij de chromatische blaasinstrumenten waarop tegenwoordig doorgaans wordt gespeeld.” Voor de fluiten verkoos hij de lichtere klank en het grotere modulatievermogen van de conische fluiten, maar hij maakte er ook een erezaak van dat die met ringkleppen waren uitgerust (voor een grotere klank). Het valt ook op dat Wagner de fluiten, in vergelijking met andere houtblazers, weinig gebruikt.

De enorme strijkersbezettingen die Wagner steeds weer verlangde slaan natuurlijk ook op de instrumenten uit zijn tijd, instrumenten die, uitgezonderd de lage snaren, nog darmsnaren hadden. Uit zijn kritiek op onder meer de violen valt echter af te leiden dat hij op zoek was naar een vollere klank, waaraan de gebruikte moderne instrumenten veel beter voldeden. In deze context moeten we ook het grote aantal uiteenlopende stemmingen vermelden die gedurende de hele negentiende eeuw op verschillende manieren naar boven evolueerden. Toen men in 1870 in München al 435,5 Hz had bereikt, was men in Londen met de extreme 455,1 Hz al lang boven de huidige kamertoon gegaan. Een historische kamertoon

is er dus ook voor Wagner niet. Men kan slechts veronderstellen dat Wagner door de stemming van Dresden werd beïnvloed, die toen nog beduidend lager lag dan de kamertoon van München. Onze hedendaagse stemming op 444 Hz komt overeen met een gemiddelde van de stemmingen die in de tweede helft van de negentiende eeuw in Europa gangbaar waren.

Om Richard Wagners verwachtingen kort samen te vatten, volstaat het een spitse opmerking uit een repetitie in 1876 te citeren, een opmerking die door de zoektocht naar bronnen over de uitvoeringspraktijk weer kwam bovendrijven: “De stemming betekent niets. De essentie is en blijft kennis.”

— *Vertaling: Geertrui Libbrecht & Koen Van Caekenberghe*