

Hoe Wagner zijn verhaal door het orkest laat vertellen, en Beethovens invloed op zijn muziek

Lezing Menno Dekker te Mennorode op 29 maart 2015

De lezing bevatte drie onderwerpen:

- 1) het fenomeen *Satz* (Engels: *sentence*),
- 2) het gebruik van 'geprolongeerde' (= uitgewerkte) dominanten, en
- 3) het lang laten liggen en uitwerken van een akkoord, met een beurtelings optreden van de tonen daaruit ('breking').

Deze drie verschijnselen vinden we in overvloed juist bij de componisten Beethoven en Wagner, en dat is geen toeval. De eerste twee doen een luisteraar meer of minder bewust speculeren op wat er komen gaat, waarbij de verwachting al dan niet vervuld kan worden door middel van een cadens (oplossing naar de tonica). Indien zij niet wordt vervuld, kan de 'belofte' van een vervulling in de verdere toekomst wél in stand blijven (halfcadens, oftewel blijven hangen op de dominant), of níet (bijvoorbeeld bedrieglijke cadens: de oplossing is 'abusievelijk' de zesde trap in plaats van de tonica). Het derde verschijnsel ten slotte verleent aan de akkoorden een groter gewicht, het verheft ze als het ware van alledaagse elementen tot bijzonder materiaal, dat nader 'onder de loep genomen' wordt. Overigens hangen 2) en 3) met elkaar samen: indien het derde verschijnsel gebeurt met een dominant akkoord ontstaat tevens een voorbeeld van verschijnsel twee.

Als voorafje liet de spreker een paar passages uit de oeuvres van beide componisten horen die gelijkenis lijken te vertonen, te weten:

- het 2^e deel van het Strijkkwartet in Es op.127 van Beethoven en 'O sink' hernieder' uit de 2^e akte van Tristan;
- de openingsmaten van de Negende Symfonie van Beethoven en de opening van *Der fliegende Holländer* (resp. Senta's ballade), beide met kenmerkende 'open kwinten';
- het 2^e thema (maat 58 e.v.) uit 1^e deel van Beethovens Pianosonate in A op.2 nr.2 en de 2^e zin (maat 17 e.v.) uit ouverture *Tannhäuser*.

Er werd echter benadrukt dat men niet kan zeggen dat Wagner Beethoven vaak direct citeerde, behalve misschien in z'n jonge jaren. De muzikale taal is onder Wagner vergaand veranderd, en daarom is het zinvoller ons te richten op de drie bovengenoemde, meer abstracte kwesties.

Satz en periode

Satz en periode zijn de twee standaard zinsbouwtypen uit de classicistische en romantische muziek. Een periode bestaat uit twee even lange helften overeenkomstige muziek, voor- en nazie genoemd, die als vraag en antwoord functioneren, en een rijm-effect oproepen. De normale lengte is 4+4=8 maten. Na het horen van het antwoord is er een gevoel van afronding, en er wordt geen verwachting aangaande het verdere verloop opgeroepen. Wagner associeerde deze eigenschappen van regelmaat en afronding met de categorie 'dans', in tegenstelling tot 'drama'. Dit concept van dans kan perfect door instrumentale muziek worden uitgedrukt (Beethovens zevende symfonie, volgens Wagner de 'apotheose van de dans'), terwijl drama meer is gebaat bij de combinatie van woord en muziek. De periode wordt normaal in de kunstmuziek in de tijd van Haydn, en is een populaire (dans-)invloed.



Ludwig van Beethoven

De volgende voorbeelden van perioden worden beluisterd (het gaat steeds om de hoofdmelodie, vaak te vinden aan het begin van het stuk):

Morpeth Rant (hornpipe dans), de Londonderry air, een pavane van Susato, een rigaudon van Rameau, *La ci darem la mano* uit *Don Giovanni* en het 2^e deel van *Eine kleine Nachtmusik* van Mozart, het 2^e deel van het 1^e pianoconcert, de finale van de 7^e symfonie en de finale van de 9^e symfonie van Beethoven, *Aufforderung zum Tanz* van von Weber, het Slavenkoor uit *Nabucco* en *Di Quella Pira* uit *Il Trovatore* van Verdi, de Habanera uit *Carmen* van Bizet, de matrozendans uit de *Holländer* en de bruiloftsmars uit *Lohengrin* van Wagner, en *Trepak* uit de Notenkraaker van Tjaikovski. Van Mozarts *Eine kleine Nachtmusik* deel 2 volgt hier het voorbeeld in muzieknotatie:

The image shows two musical staves. The first staff is labeled 'voorzin' and the second 'nazin'. Both staves show a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note, then a series of eighth notes and quarter notes, ending with a quarter rest.

Een *Satz* daarentegen bestaat uit het direct tweemaal presenteren van een motief (vaak als sequens, d.w.z. de tweede keer iets hoger of lager), gevolgd door een continuering en een afsluiting (cadens). De normale lengte in het classicisme is 2+2+4=8 maten, waarbij de 2+2 de dubbele presentatie voorstellen. De continuering en cadens vallen beiden in de overige 4 maten. Het herhaald presenteren doet de luisteraar wachten op de continuering. Hierdoor voelt een *Satz* meer als doelgericht dan een periode. De cadens werkt als doel en kan leiden tot een gevoel van afronding, maar vaak wordt de normale cadens vervangen door een halfcadens, die een 'belofte' voorstelt voor een later alsnog te bereiken doel, en in de romantiek (nog niet bij Beethoven) kan de cadens ook nog op allerlei manieren 'verkeerd' uitpakken (bedrieglijke cadens) of volledig verzanden en/of samenvallen met nieuwe initiatieven. Is de *Satz* dus in zichzelf al doelgericht, het einde ervan kan ook nog een doel suggereren dat later misschien ooit bereikt kan worden. Deze laatste technieken gebruikt Wagner om een continue stroom van muziek, met allerlei gradaties en lagen van verwachting spanningsopbouw, te creëren.

Zoals gezegd combineert Wagner deze zinsbouw natuurlijk vaak met tekst, maar ook dan is het vooral het orkest dat er voor zorgt dat een luisteraar voortdurend 'met de toekomst bezig is'. Concreet kan dit in het verhaal natuurlijk samenhangen met zaken als verlangen, angst, voorbereiding voor strijd, denken aan wat te doen, of ook het toewerken naar een personage dat op gaat komen door het orkest. Overigens is de *Satz* verwant aan de aloude barvorm met twee *Stollen* en een *Abgesang*, al heeft die oude barvorm in de middeleeuwen niet het voorwaartse streef karakter dat Beethoven en Wagner er aan geven met de klassieke tonale middelen. Niet iedereen is trouwens van mening dat dat streef karakter er bij Wagner nog is: Adorno was van mening dat Wagner in tegenstelling tot Beethoven ondanks deze zinsbouw geen vooruitgang schildert, hetgeen volgens hem ook overeenstemt met het libretto, dat uiteindelijk een statisch en pessimistisch wereldbeeld schetst.

Voorbeelden van dit type zinsbouw die beluisterd werden waren:

- van Beethoven: de hoofdthema's van: 1^e deel Pianosonate op.2 nr.1, 1^e deel Pianosonate op.2 nr.3, 2^e deel Pianosonate op.10 nr.1, 1^e deel 1^e symfonie (*Satz* op twee tijdsschalen), 3^e deel Strijkkwartet in F op.135;
- van Wagner: opening *Tannhäuser*, opening 4^e scène 2^e akte *Walküre* (*Satz* op twee tijdsschalen), opening 2^e akte *Siegfried*, opening *Götterdämmerung*, opening en *Scheidegesang* uit *Tristan* (bij dit laatste ontbreekt de cadens geheel), opening *Parsifal* (zéér uitgesponnen) en het Glaubensmotief uit *Parsifal*;
- en ten slotte als meer eenvoudige voorbeelden het Meistersinger motief uit de *Meistersinger*, en *Ei corregge ogni di fetto* uit *L'élisir d'amore* van Donizetti.

Het eerste voorbeeld, Beethovens sonate op.2 nr.1, volgt hier in noten:

Geprolongeerde dominanten.

Het dominant akkoord, oftewel de drieklank op de vijfde toon van de toonladder ('vijfde trap') geeft spanning en vraagt om oplossing naar de tonica oftewel drieklank op de eerste toon ('eerste trap'), onder meer doordat in de vijfde trap de leidtoon voorkomt. Door een dominant lang te laten liggen, of door er ondanks afwisselingen steeds op terug te komen ('prolongeren') kan een grote energie worden opgebouwd die de luisteraar in spanning doet wachten op de oplossing. In oudere tijden werd zo'n lang aangehouden dominant vaak vlak voor het slot gebruikt, en als voorbeeld horen we *Die Himmel erzählen* uit de *Schöpfung* van Haydn.

In het classicisme en de romantiek vinden we o.a. bijna steevast een lange dominant om de terugkeer van de hoofdmelodie aan te kondigen. Hierbij zijn twee gevallen denkbaar. Ten eerste kan een melodie eerst klinken, waarna een passage rond de dominant volgt, om vervolgens plaats te maken voor de alweer terugkerende melodie. Deze kleinschalige situatie wordt (kleine) driedelige vorm genoemd, en we horen als voorbeelden het begin van het 2^e deel van Beethovens 1^e pianoconcert, het thema uit Brahms' Haydn-varianties en het 2^e deel uit diens *Deutsches Requiem* (het laatste voorbeeld is iets grootschaliger). Ten tweede kan de dominant de terugkeer na lange tijd van de hoofdmelodie aankondigen, zoals in de grootschalige sonatevorm, waarin de doorwerking (het middengedeelte) zeer vaak met zo'n uitgestrekte dominant eindigt, zodat de reprise (terugkeer melodie) met de ontlading van de opgewekte spanning gepaard gaat. Gepasseerde voorbeelden waren Haydns Londense symfonie (nr. 104; 1^e deel), Mozarts strijkkwartet in A KV 464 (1^e deel), en de Eroïca symfonie van Beethoven (1^e deel; zeer lange dominantpassage!), waarbij het dus steeds ging om het einde van de doorwerking.



Isolde's Liebestod

Al tijdens Beethoven en later (bijvoorbeeld zelfs nog in Britten's *Peter Grimes*, wanneer Ellen Peter duidelijk maakt dat zijn pogingen tevergeefs zullen zijn) wordt dominantprolongatie ook toegepast op allerlei andere momenten waar spanning gewenst is. Bij Beethoven vinden we bijvoorbeeld zo'n moment als overgang van het scherzo naar de finale in de 5^e symfonie, en als opening van de 9^e symfonie. In Wagners werk passen deze momenten natuurlijk bij de handeling. De volgende momenten werden behandeld of genoemd ter illustratie:

- *Walküre* begin 2^e scène 2^e akte (*Schlimm, fürcht' ich*);
- *Siegfried* 3^e akte: het boven op de rots aankomen van Siegfried (instrumentaal);
- *Götterdämmerung* proloog: *Tagesgrauen*, de overgangsmuziek tussen de Nornen en het duet van Siegfried en Brünnhilde;
- *Tristan* 1^e akte: Brangäne's antwoord op Isolde's vraag *Wo sind wir?*
- *Tristan* 2^e akte: het hele voorspel én eerste scène, als het vooruitkijken naar de ontmoeting;
- *Tristan* 3^e akte: *Liebestot*: enigszins vanaf *Höre ich nur diese Weise*, en volledig vanaf *Soll ich schlürfen* (indirecte oplossing bij *Welt Atems wehendem All*).

Uitspinnen van akkoorden

Onder breking van een akkoord verstaan we het na elkaar spelen van de tonen van het akkoord in plaats van tegelijk. Dit kan ook gebeuren terwijl andere partijen van het orkest de akkoordtonen op hetzelfde moment wél tegelijk spelen. Zo wordt de betreffende harmonie, op te vatten als een bepaalde fase of situatie in het muzikale verhaal, nader belicht, en in zekere zin opgewaardeerd. Vergelijk het in detail beschrijven van de situatie in vele 19^e eeuwse romans. Een vroeg voorbeeld in de muziek is de zogenaamde *Mannheimer Rakete*, een vlot gespeeld gebroken akkoord, vaak als opening van een stuk¹. Voorbeelden: de opening van Beethovens Pianosonate op.2 nr.1 (zie boven), en de opening van Mozarts Pianosonate in c KV 457:



Beethoven is bekend om zijn vele op allerlei manieren gebroken drieklanken (hoofdthema's tenzij anders vermeld): 3^e deel Mondscheinsonate, 1^e deel Pianosonate op.7, 1^e deel Eroïca, 1^e deel 4^e symfonie, 3^e deel Violconcert, 3^e deel Keizerconcert, en tenslotte de Pastorale symfonie, maar dan in de doorwerking: de lang stilliggende gebroken akkoorden die een natuurschildering lijken te zijn en misschien als voorbeeld hebben gediend voor Wagner (bijvoorbeeld Brünnhilde's Schlummermotief). Verder kwam de spreker nog toe aan het meest extreme voorbeeld uit Wagners oeuvre wat dit betreft, tevens een uniek voorbeeld uit de hele muziekgeschiedenis: het *Rheingold* voorspel, dat geheel uit één gebroken akkoord bestaat², en dat uiteraard de aanleiding vormt voor vele afgeleide gebroken akkoordmotieven in de Ring. Een tweede familie motieven die van akkoordbreking uitgaat komt voort uit het Ringmotief. Maar er zijn nog vele andere voorbeelden van uitgesponnen akkoorden in Wagners oeuvre te vinden, zoals de uitgesponnen tonica na de eenstemmige opening van Parsifal, de uitgesponnen zesde trap, welke de tweede klank is in het voorspel van *Götterdämmerung*, en ook de introductie van het *O sink hernieder* in Tristan. In dit laatste voorbeeld maken de strijkers langzaam het uitgangsakkoord van het duet compleet, en daarmee komen we terug bij een gelijkenis met Beethovens late strijkkwartetten: de langzame delen van opus 127 en vooral opus 135, de Beethovens laatste voltooide compositie.



Onder de naam 'Mara, die Mannheimer Rakete' brengt Nationaltheater Mannheim al jaren een educatief muziekprogramma voor kinderen.

¹ Dit wordt een frequent fenomeen vanaf de tijd van de zonen van Bach. Het kan echter nog vroeger: ook Vivaldi bijvoorbeeld begint zijn soloconcerten wel eens met gebroken drieklanken.

² Gedeeltelijk wordt het gebroken Es-akkoord opgevuld met doorgangstonen.