

Verlag van de voordracht van Menno Dekker in Splendor op 1 maart: Muzikale analyse van *Der fliegende Holländer* door Pieter van den Hout

De voorzitter heet de aanwezigen welkom. Het is inmiddels alweer anderhalf jaar geleden dat Menno Dekker een voordracht heeft gehouden op de avonden van het Genootschap. Toen hield hij een reeks lezingen over *Der Ring*. In verband met de busreis naar Essen op 13 maart houdt hij nu een voordracht over *Der fliegende Holländer*, die in 1843 in Dresden zijn première beleefde.

Menno gaat in op de muzikale thema's in de opera. Voor de pauze bespreekt hij een aantal motieven uit de ouverture, die in de loop van de opera als herinneringsmotief optreden. Na de pauze gaat hij in op lokale motieven, motieven die horen bij een specifiek moment in de opera. Aan de hand van een lijst motieven die de aanwezigen krijgen, bespreekt hij de kenmerken van die motieven in relatie tot de personen en de loop van het verhaal. In de ouverture komen motieven naar voren die de hele opera door een rol spelen, onder meer het thema van de *Holländer*, het thema van de *Geisterruf*



tegelijk met dat van de *Sturm und Wellen*, en het *Erlösungsthema*. Menno werpt de vraag op of dit *Leitmotiven* zijn. Strikt bezien zijn ze dat niet. Een kenmerk van een *Leitmotif* is dat het verandert in de loop van een werk afhankelijk van de context waarin het verschijnt, waarmee het de gebeurtenissen in een ander perspectief plaatst. Pas vanaf *Der Ring des Nibelungen* zet Wagner deze *Leitmotiven* in, daarvoor gebruikt hij motieven die zich nog niet echt ontwikkelen. De luisteraar krijgt een gevoel van houvast als een motief terugkeert en voelt daardoor dat er samenhang is tussen de verschillende muzikale segmenten. Hector Berlioz en ook César Franck werken veel met deze *idées fixe*, denk bijvoorbeeld aan de *idées fixe* in Berlioz' *Symphonie fantastique* en *Harold en Italie*. Het gebruik van *idées fixe* komt voort uit een Franse traditie om openlijk eenheid te brengen in een lang werk. In de ouverture van *Der fliegende Holländer* klinken deze *idées fixe*, deze herinneringsmotieven, die in het hele verdere werk een rol spelen. De motieven klinken in deze opera meestal nog niet contrapuntisch boven elkaar, maar na elkaar. De thema's en motieven die pas na de ouverture worden geïntroduceerd, hebben meestal alleen lokale betekenis.

Der fliegende Holländer ligt muziekhistorisch tussen de nummeropera en de doorgecomponeerde opera in. Er zijn nog cadensen en coloraturen, maar er zijn ook al overgangen. De opera begint, net als Beethovens einde 1823 of begin 1824 voltooide negende symfonie, met een open kwint in de toonsoort d-mineur. Toen zette Beethoven zich daarmee al af tegen de klassieke norm. Later komen kwint- en octaafsprongen bijvoorbeeld voor bij Bruckner, aan het begin van onder meer zijn derde symfonie (eerste versie 1872-1873) en zijn *Te Deum* (1883).

Na deze opening spelen de hoorns de tonen 6 en 5 van de toonladder, één van de 'kiemcellen' van het werk. Vervolgens wordt die vijfde toon (de a) echter geherinterpreteerd als de zesde toon van een andere toonsoort. In die toonsoort gaat dan in de hoge strijkers (de *Geisterruf*), de zesde toon naar de vijfde toon. Net als door het gebruik van de open kwint ontstaat daardoor een volgens de negentiende-eeuwse hermeneutiek spookachtige, gedesoriënteerde sfeer. Menno wijst op hetzelfde fenomeen in Schuberts lied *Auf dem Flusse* uit diens liederencyclus *Die Winterreise* (1827), en ná Wagner in Brahms' eerste strijkkwartet (1873).

Een ander toonsoortondermijnd element is de chromatische opeenvolging van verminderd septiemakkoorden in het *Geisterruf*- en *Sturm und Wellen*thema. Carl Maria von Weber werkte om iets onwezenlijks en demonisch uit te drukken, ook al met een chromatische opeenvolging van verminderd septiemakkoorden in *Der Freischütz* op het moment dat de geesten binnenkomen.

Daarnaast zijn ook bij Liszt opeenvolgende verminderd septiemakkoorden vaak te horen. De opeenvolging van deze akkoorden in *Der fliegende Holländer* gaat echter nog niet zo ver als het gebruik van de akkoorden in het Tristanthema, waarin een duidelijke harmonische oplossing uitblijft, en waarin het verminderd septiemakkoord plaatsmaakt voor het beroemde Tristanakkoord.

Het Holländerthema (in d-klein) en het Erlösungsthema (in F-groot) zijn volgens Menno tegenpolen. Naast een nieuwe kiemcel, de tonen 3-2-1, brengt het Erlösungsthema de 6-5-opeenvolging in het nieuwe licht van F-majeur, waardoor dit thema zowel verbonden is met het Holländerthema als ermee contrasteert. Het gaat om verschillende werelden die om verzoening vragen, iets wat kan worden vergeleken met de dialectiek van contrasterende thema's in de sonatevorm. Het Holländerthema is dan het eerste thema en het Erlösungsthema het tweede. Aan het einde is er verzoening als het Erlösungsthema en het aanverwante Liebestreuthema samen optreden, getransponeerd naar D-majeur.

Every Note

Der Fliegende Holländer

Traft ihr das Schiff?
Senta's Ballade

R. Wagner

Allegro non troppo $\text{♩} = 63$



De ouverture tot *Der fliegende Holländer* is daarmee volgens Menno een 'sonatevorm-ouverture' in tegenstelling tot de 'potpourri-ouverture', waarin verschillende gegevens alleen maar naast elkaar worden geplaatst. Denk daarbij bijvoorbeeld aan Gioacchino Rossini's ouverture tot de opera *Wilhelm Tell*. Op vergelijkbare wijze staan ook het Irrfahrtmotief (d-klein) en de matrozenmotieven (F-groot) in een dialectische verhouding tot elkaar, waarmee het sonatevormprincipe in de Holländerouverture dus twee keer voorkomt. Op een opmerking uit de zaal dat Wagner het zelf een potpourri noemde, antwoordt Menno dat latere generaties vaak meer in de partituren menen aan te treffen dan de componist er zelf in leek te zien of erover onder woorden bracht.

Bij de bespreking van de lokale motieven noemt Menno onder meer het Sturm-und-Wellenthema, twee opeenvolgende sextolen naar boven en weer naar beneden. Dit thema klinkt aan het begin van de eerste akte in de violen achter de stem van Daland. Karakteristiek voor Wagner zijn de drukke strijkers die het thema spelen, waarmee volgens Menno al iets van Wagners verzadigde stijl te horen is. Als Erik en Daland in hun aria's echter hun aardse, conventionele boodschappen uitdragen, is de begeleiding conventioneel rechttoe rechtaan en gaat die, geheel in lijn met de inhoud, samen met een regelmatige zinsbouw. Eenvoudiger nog is de uitstraling van het Steuermannslied en het Spinnlied, die wordt veroorzaakt door een strofische structuur, een duidelijk folkloristische invloed die Wagner later bewust zal vermijden.

In de bij elkaar horende thema's Erlösungssehnen en Erlösungshoffnung uit de Holländeraria, maar ook in het Seelischer Unruhemotief van Senta, zijn veel gepuncteerde ritmes, een ander belangrijk verschijnsel in de opera. Gepuncteerde ritmes worden in de negentiende eeuw meestal gebruikt als er iets gewichtigs wordt overgebracht, denk nogmaals aan de opening van Beethovens negende symfonie. Anders dan wanneer gepuncteerde ritmes in de Barok worden gebruikt, staat de harmonie stil. De componist focust op één ding, dat daardoor meer gewicht krijgt.

In Senta's ballade is de hoofdmelodie gebaseerd op de omkering van de open kwint van de ouverture-opening, het Holländer motief. Oorspronkelijk was die ballade een toon hoger gecomponeerd, net als de aria *Casta Diva* uit *Norma*. Is de aansluiting bij het gehele werk bij Bellini door die transpositie minder geslaagd, bij Wagner lijkt die juist winst op te leveren: de relatie tussen Senta en de Holländer wordt erdoor versterkt, ten koste van Senta's 'muzikale' contact met haar vriendinnen.

Na afloop dankt de voorzitter Menno voor zijn voordracht. In de toekomst hoopt hij hem vaak nog te zien bij het genootschap.