

Tannhäuser: een muzikale analyse

Lezing Menno Dekker te Mennorode op 29 mei 2016

Inleiding

Tannhäuser ging in première in 1845, en wordt het tweede ‘rijpe’ werk van Wagner genoemd. In *Der Fliegende Holländer* (1843) vinden we al twee wezenlijke bestanddelen van Wagners rijpe oeuvre, namelijk mythologische onderwerpen en wezenlijk meer chromatiek in de muziek, alsmede de aanzet tot een derde bestanddeel, namelijk de continu doorlopende partituur als alternatief voor de nummeropera. In *Tannhäuser* zien we nog een ander element verschijnen dat voor de rest van Wagners leven een zeer belangrijke rol blijft spelen, namelijk de interactie tussen de zinnelijke en de hemelse liefde. In *Tannhäuser* zien we deze twee krachten als twee polen, die in conflict met elkaar zijn. Verder wordt wel gezegd dat de partituur de chromatiek voor het eerst duidelijk aan het drama koppelt, omdat de tegenstelling zinnelijk-hemels wordt weerspiegeld in de muzikale tegenstelling chromatiek-diatoniek. Op dit laatste valt volgens de spreker wel iets af te dingen, ten eerste omdat de *Holländer*-muziek ook al chromatische tegen diatonische fragmenten plaatst, en ten tweede omdat de koppeling niet helemaal opgaat. Het *Reue*-motief (zie onder), dat de boetedoening en het berouw van de zondaar voorstelt, is namelijk (dalend) chromatisch, en het *Venusverherrlichungs*-motief is diatonisch ondanks de vertegenwoordiging van de zinnen. Iets beter klopt het wanneer onderscheid wordt gemaakt in stijgende en dalende chromatiek. Dan is niet alleen in *Tannhäuser*, maar ook in andere werken een verband waar te nemen tussen stijgende chromatiek en sensueel verlangen.

Zoals bekend bestaat er van *Tannhäuser* een aantal versies. De lezing behandelde de latere versie, vanuit het Frans (de Parijse versie) terug vertaald naar het Duits, met de ouverture direct overgaand in de sterk uitgebreide Bacchanaal scène. Door alles wat met Venus te maken heeft uit te breiden, met nieuwe leidmotieven en het halfverminderd septime-akkoord (Tristan-akkoord)¹, kwam Wagner niet alleen tegemoet aan de Parijse wensen in 1861, maar verscherpte hij ook het conflict tussen zinnelijkheid en hemelse liefde, zodat de inhoud niet eenvoudig de christelijke boodschap ‘*Widerstehe doch der Sünde*’ (titel van een cantate van Bach) is, maar voelbaar maakt hoe de mens heen en weer getrokken wordt tussen beide elementen, die beide iets positiefs lijken te bieden én iets lijken te ontberen. Niet alleen *Tannhäuser* zelf, maar ook Elisabeth, die toch in staat is tot werkelijke trouw, voelt beide krachten: het is niet voor niets dat zij door *Tannhäusers* vrije zangstijl onweerstaanbaar wordt aangetrokken, en tegen de trouwe en kuise Wolfram moet zeggen: dank je wel, maar mijn weg is een andere.

Overture

De spreker liep vervolgens door het werk aan de hand van de muzikale motieven. Net als in de *Holländer* bevinden zich in de ouverture reeds de belangrijkste motieven, die in het hele werk blijven terugkomen, en representeert de ouverture daardoor de hoofdgegevens van het gehele drama. Motieven die later hun intrede doen hebben merendeels, maar niet altijd, slechts lokale betekenis, zetten hun stempel op een enkele scène, en kunnen eigenlijk geen leidmotieven worden genoemd. De ouverture bestaat in de latere versie uit een langzaam² en een snel deel. Het langzame deel is verbonden aan de gedachte aan hemelse genade en zuiverheid, en het snelle deel aan de zinnelijke liefde. Het langzame deel bevat de eerste drie motieven van het werk, waarvan de belangrijkste twee hier getoond worden.

Gnadenheil-motief:



¹ De oorspronkelijke muziek gebruikt meer het verminderd septime-akkoord, zoals ook in de *Holländer* het geval is.

² ‘Langzame inleiding’: sinds Haydn, maar eigenlijk zelfs al eerder, een bekend verschijnsel in symfonieën en ouvertures.

Reue-motief:

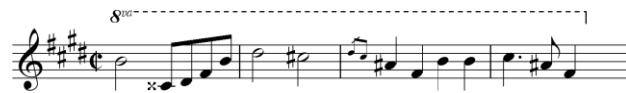


Het snelle deel bevat vele motieven. De belangrijkste zijn

Eerste Bacchanal-motief:



Venusverherrlichungs-motief:



Liebesbann-motief:



Dit snelle gedeelte is op zichzelf in sonatevorm geschreven, hetgeen inhoudt dat in het begin twee verschillende groepen muziek worden gepresenteerd ('expositie' van 'eerste thema' en 'tweede thema'). Het verschil wordt vooral ervaren door een verschil in toonsoort, maar ook wel door verschillende melodieën, in dit werk resp. de bacchanaal-motieven en het *Venusverherrlichungs*-motief. Na de zogenaamde 'doorwerking', waarin flarden van de motieven rondwaren, arriveren we bij de 'reprise', waarin de oorspronkelijke groepen muziek terugkeren, maar nu in dezelfde toonsoort, zodat een luisteraar ervaart dat de diversiteit op een wonderlijke manier plaats heeft gemaakt voor eenheid.³ De sonatevorm wordt wel dialectisch, en ook wel dramatisch van aard genoemd: een conflict wordt uitgewerkt en tot een eenheid getransformeerd.

Het is interessant om de ouvertures van de *Holländer* en van *Tannhäuser* te vergelijken. Ook de *Holländer* ouverture is in sonatevorm geschreven. In die ouverture zijn de twee thema's gebonden aan de tragiek van de *Holländer* en aan de verlossing door Senta respectievelijk, en zo is de sonatevorm direct gebruikt om het dramatische gegeven uit te beelden. Het contrast werkt misschien extra sterk door het feit dat het eerste thema in mineur, en het tweede in majeur staat. In de *Tannhäuser* ouverture ligt dit anders, omdat de sonatevorm slechts is gebruikt binnen een onderdeel van de ouverture, namelijk het snelle gedeelte. Omdat dit snelle gedeelte in zijn geheel de zinnelijke liefde uitbeeldt, hebben dus beide groepen muziek, beide thema's van de sonatevorm, betrekking op aspecten van de zinnelijke liefde. Bovendien staan beide thema's in majeur. Het dramatische hoofdgegeven, het conflict tussen zuivere liefde en zinnelijkheid, wordt door de tegenstelling tussen de hoofdonderdelen van de ouverture: langzaam-snel (en diatonisch-chromatisch) weergegeven. De *Holländer* ouverture ontbeert een langzame inleiding, en begint direct snel, met de sonatevorm.

Eerste akte

Na de ouverture komen we terecht in de eerste scène van de eerste akte, het bacchanaal, tevens het ballet. In de latere uitgebreide versie introduceerde Wagner hier nog drie nieuwe instrumentale motieven vóórdat de Sirenen klinken, de eerste zang in het hele werk. Vervolgens horen we hoe *Tannhäuser* duidelijk maakt dat hij niet in staat is nog langer in de armen van Venus te blijven via het *Glocken*-motief. Dit motief symboliseert het tijdsbesef dat zich van *Tannhäuser*, als sterveling, opnieuw meester maakt. *Tannhäuser* verheerlijkt Venus tot drie keer toe via het *Venusverherrlichungs*-motief met harpbegeleiding, maar geeft iedere keer daarna te kennen dat hij zo niet leven kan en van haar weg moet. Na de tweede keer doet Venus een uiterste poging hem opnieuw te lokken met het

³ In de *Tannhäuser* ouverture komt de tweede groep duidelijk terug, maar de eerste groep enigszins fragmentarisch en niet zo duidelijk. De sonatevorm is dus niet volkomen regelmatig, overigens een vaak voorkomend verschijnsel.

Liebesbann-motief. Als hij krachtig volhardt, reageert Venus toornig (*Zorn*-motief) en met de voorspelling dat hij wel terug komt, zodra de wereld hem opnieuw zal hebben afgewezen (*Warnung*-motief). Als Tannhäuser terugkeert in de wereld ziet hij een onschuldig herdersjongetje en pelgrims die op bedevaart gaan. Hij ervaart de zuiverheid, voelt zich bevrijd maar ook schuldig. De twee belangrijkste motieven hier zijn

Buß-motief:



Glaubenstreue-motief:



Deze melodieën komen later nog vaak terug. Het is opmerkelijk hoe de muzikale eigenschappen overeenkomen met de betekenis in de opera. Het *Buß*-motief is een zuiver diatonisch koraal, het *Glaubenstreue*-motief wordt éénstemmig gezongen, als een Gregoriaans gezang, en kan bijna gelijkgesteld worden met de diatoniek zelf. Het bestaat, afgezien van de opmaat, uit het zingen van een diatonische majeuretoonladder tot en met de zesde toon en weer terug. Deze diatonische reeks van zes tonen, hexachord genaamd, vormde in de middeleeuwen de basis van het muzikale denken. Onze majeuretoonladder heeft zeven tonen, en de zevende toon is in zekere zin een latere toevoeging aan het hexachord (deze vinden we overigens in de opmaat).

Wanneer Tannhäuser daarna zijn collega's terugziet, wil hij pas bij hen blijven wanneer de naam Elisabeth valt. Een nieuwe groep motieven verschijnt hier, met als laatste het *Jubel*-motief.

Jubel-motief:



Dit motief komt terug in *Dich teure Halle*, Elisabeths aria aan het begin van de tweede akte. De melodie, en Elisabeths aria, wordt dus op een andere manier ervaren bij het meemaken van de hele opera dan wanneer men de aria apart uitgevoerd hoort.

Tweede akte

De eerste groep nieuwe motieven begeleidt Elisabeths zojuist genoemde aria en de ontmoeting tussen haar en Tannhäuser. Het *Verwirrungs*-motief (in de hobo; vergelijk Elsa's motief in de eerste akte van *Lohengrin*) representeert het feit dat kuisheid en zinnelijkheid weliswaar conflicteren, maar dat deze toch op onontwarbare wijze beide ons leven beïnvloeden.

Verwirrungs-motief:



Vervolgens vindt traditiegetrouw een zangwedstrijd plaats aan het cultuur minnende hof, en Tannhäuser is er deze keer ook weer bij. Maar er ontstaat opnieuw morele verontwaardiging over de zinnelijkheid van Tannhäusers kunst en zijn pleidooi voor de zinnelijke liefde. Na Elisabeths tussenkomst om voor hem te pleiten krijgt hij de gelegenheid om absolutie van de paus te verwerven door boete te doen en als pelgrim naar Rome te gaan. Twee interessante motieven hier zijn

Vernichtungs-motief:



Entsühnungs-motief:



Het *Vernichtungs*-motief hoort men in de altviolen. Ten eerste is dit een ritmisch experiment van Wagner met versnellende figuren, zodanig dat men moeilijk mee kan tellen, een stijkenmerk dat in de latere werken veel vaker zal optreden. Ten tweede zien we het repeteren op één toon, een recept dat Wagner vaker zal gaan gebruiken wanneer negatieve zaken als vernietiging, dood, haat en afgunst moeten worden voorgesteld. Het *Entsühnungs*-motief, dat de oplossing bezingt, is ten eerste nauw verbonden aan het *Thema der Fürbitte*, de melodie waarop Elisabeth haar pleidooi heeft gehouden. Ten tweede is er een opmerkelijke overeenkomst met het *Glaubenstreue*-motief van de pelgrims. Was dat motief een diatonisch hexachord, dit motief is een diatonisch tetrachord, een stukje toonladder maar nu slechts tot en met de vierde toon, en wel zo, dat beide motieven dezelfde hoogste toon bereiken, de e. En de e is de uitgangston van de hele opera!⁴

Derde akte

In de derde akte, dat met het *Buß*-motief begint, treden nog slechts vier nieuwe motieven op, waarvan twee reeds in het voorspel verschijnen. De belangrijkste is

Gnadenfest-motief:



Dit motief is diatonisch en toont verwantschap met de zojuist gesproken motieven *Glaubenstreue* en *Entsühnung*, en tevens met het graalmotief ('Dresdner Amen') in *Parsifal*. Tannhäuser keert terug van Rome, blijkt geen absolutie te hebben gekregen en lijkt dus verdoemd. Elisabeth sterft, en wanneer Tannhäuser haar lijkbaar ziet en begrijpt dat zij voor hem is gestorven, ziet hij af van een terugkeer naar Venus en sterft zelf ook. De blaadjes die aan de staf van de paus groeien bewijzen dat Elisabeths offer alsnog heeft gezorgd voor vergeving van Tannhäuser door de hemel. We horen dan het laatste nieuwe motief, gezongen door de jonge pelgrims.

Erlösungsthema:



Het *Gnadenfest*-motief is nu een onderdeel van deze melodie geworden. De opera sluit daarna af met de melodie waarmee het werk opende, het *Gnadenheil*-motief, nu echter niet instrumentaal maar vocaal, en dus met expliciete verwoording. De Negende van Beethoven is niet ver weg!

⁴ *Tannhäuser* begint namelijk in E grote terts. Als één van de weinige werken van Wagner eindigt het werk echter niet in dezelfde uitgangstonsoort, maar in Es grote terts, een halve toon lager. Het lijkt er op dat het dramatische hoofdconflict zich ook afspiegelt in het conflict tussen deze toonsoorten. Het duidelijkst is dat te horen in de zangwedstrijd, wanneer Wolframs pleidooi voor onthouding, in Es en diatonisch, direct gevolgd wordt door Tannhäusers pleidooi voor Venus, in E met de chromatische bacchanaalmotieven. Ook in *Lohengrin* laat Wagner twee toonsoorten een belangrijke rol spelen die een halve toon verschillen (A en As).