

# Motieven in *Die Meistersinger* en hun contrapuntische verwerking

lezing door Menno Dekker te Mennorode op 2 april 2017

## Leidmotieven

Vanaf een uitgedeelde kopie met de meeste leidmotieven van *Die Meistersinger von Nürnberg* werden deze in vogelvlucht langsgelopen en op de piano gespeeld. Ook werd gepoogd een paar minder prominente motieven vanaf een opname te horen. En passant verzamelden we de acht belangrijke motieven die reeds in het Vorspiel verschijnen:<sup>1</sup>

- 1) Meistersinger, ook wel Kunst genoemd



- 2) Empfindung, ook wel Eva genoemd



- 3) Meistersinger-Fest, ook wel Ehre genoemd



- 4) Kunst, ook wel Tradition genoemd (dit is op zich al een contrapuntische combinatie van twee melodieën)



- 5) Liebe (= het Abgesang van Walthers Traumlied/Preislied)



- 6) Leidenschaft, ook wel Liebe und Lenz genoemd



- 7) Lustigheid, ook wel Pedanterie genoemd

---

<sup>1</sup> Eigenlijk treedt het achtste motief, de Festfanfare, pas duidelijk in de Vorspiel-muziek op wanneer die terugkomt in de derde akte. Ze klinkt dan op het voorlaatste akkoord van de gehele avond.



zijn te midden van een werk in C groot dat zich verder met sarcastische humor en nationalisme bezig houdt, maar de spreker voelt juist de hoofdmelodieën en datzelfde C groot als bron van warmte, en noemt het feit dat volgens Wagners eigen aanwijzingen ook Beckmesser uiteindelijk weer opgenomen wordt in de Nürnbergse gemeenschap. De spreker hecht verder geen speciale betekenis aan de relatie C-Ges (tritonus) in dit tonale werk, anders dan ‘een andere wereld’.<sup>2</sup>

### Contrapunt (kleine geschiedenis)

Het woord contrapunt stamt af van ‘punctus contra punctum’, oftewel noot tegen noot. Ongeveer tegelijkertijd, in de 9<sup>e</sup> eeuw, vinden we in het Avondland de eerste schriftelijke notaties van muziek en de eerste meerstemmigheid. Geleidelijk raakt het ‘door elkaar zingen’ van tonen in zwang. In de vroege tijd zingt men dezelfde melodie gelijktijdig, maar op verschillende toonhoogtes (parallel organum). Omtrent de 11<sup>e</sup> eeuw wordt de stap gezet naar het zingen van verschillende melodieën (tegenbeweging), en naar het zingen met verschillende snelheden (dus bijvoorbeeld twee noten tegen één noot). Men merkt dat sommige harmonische intervallen consonant (‘samenklinkend’, of welluidend) klinken en andere dissonant (‘uit elkaar klinkend’). Men streeft naar consonantie, en contrapunt wordt de kunst om melodieën zo te combineren dat ze consonante combinaties geven op zo veel mogelijk momenten.

Overigens schreef men in die tijd gewoonlijk slechts nieuwe melodieën als toevoeging bij een reeds bestaande Gregoriaanse melodie, die een officiële liturgische functie had. Deze traag gezongen basismelodie wordt Cantus Firmus (vast gezang) genoemd. In de Renaissance komt er een alternatief voor de Cantus Firmus, namelijk de imitatie: een eerste stem begint de melodie (met het begin vaak nog ontleend aan het Gregoriaans, maar niet meer altijd), en een tweede stem begint daarna met hetzelfde, terwijl de eerste stem daar doorheen blijft gaan. Deze imitatietechniek leidt naar de bekende canon en de fuga. In een fuga wordt de eerst intredende stem, in de hoofdtoonsoort, dux (aanvoerder) genoemd, en de tweede, in de dominant, comes (metgezel). De tweede stem klinkt dan een kwart lager (denk terug aan de opening van de *Meistersinger*!) of een kwint hoger (Zunft motief). Terwijl de Cantus Firmus na Bach uit de muziekgeschiedenis verdwijnt, handhaaft de fuga zich tot in de twintigste eeuw.

De voorkeur voor consonantie leidt in de 16<sup>e</sup> eeuw tot het inzicht dat de melodieën (inmiddels vaak vier of meer tegelijkertijd) zich altijd moeten treffen in dezelfde combinaties, welke wij tegenwoordig

drieklanken noemen, akkoorden dus. Rond 1600 ontstaat een nieuwe componeermethode, de homofonie, waarbij men alleen de hoogste stem nog een echt uitgewerkte melodie geeft, terwijl de lagere stemmen zich beperken tot het vormen van akkoorden zonder eigen interessante melodieën. Vanaf nu kan men dus spreken van melodie en begeleiding (in die tijd, de Barok, gerealiseerd d.m.v. de zogenaamde becijferde bas). Monteverdi noemde dit de *Seconda Prattika* (tweede praktijk), in een poging deze nieuwe componeermethode geaccepteerd te krijgen. De homofonie werd dus een alternatief voor het oude contrapunt (*Prima Prattika* of polyfonie). De oude contrapuntische stijl met haar vele regels leefde echter voort<sup>3</sup>, om tot een nieuw



<sup>2</sup> Wagner was in staat ver van elkaar verwijderde toonsoorten ‘probleemloos’ met elkaar te verbinden, zodat de dissonante relatie als het ware niet opvalt. Net zo goed was hij ook in staat deze relatie te ‘dramatiseren’ wanneer hij dat wilde. Een aardige illustratie van enige dramatisering in *Die Meistersinger* met dezelfde relatie (ditmaal met de toonsoorten B en F) vormt het einde van de 2<sup>e</sup> akte. De entree van de Nachtwächter wordt vergezeld van een signaal op een gedempte hoorn, en de modulatie lijkt als een wekker die afgaat op het moment dat we net een mooie droom hadden.

<sup>3</sup> Het beroemdste leerboek is dat van ‘Meister’ Fux: *Gradus ad Parnassum* (1725).

hoogtepunt te komen in Bach. Dat Bach geheel anders klinkt dan de muziek uit de Renaissance komt enerzijds door de invloed van instrumentale technieken, maar anderzijds ook door de invloed van het denken in akkoorden en toonsoorten na 1600, ook al is het contrapuntisch. Om het verschil te horen klinkt eerst het begin van de mis *Suzanne un jour* van Orlando di Lasso. Vervolgens komt Bach aan de orde, en wel via twee kopieën uit een recent artikel over de *Kunst der Fuge*, waarin getoond wordt hoe de vier melodieën uit dat werk contrapuntisch zouden kunnen worden gecombineerd, al heeft Bach dat niet meer verwezenlijkt. Het contrapuntisch combineren van vier gefixeerde melodieën is iets dat slechts in een enkel geval mogelijk is. Bijna altijd bestaat veelstemmige polyfonie uit slechts één of hooguit twee ‘motivische’ melodieën, aangevuld met vulstemmen. Dat zijn wel melodieën, maar die ontstaan min of meer willekeurig omdat de componist hen gewoon die noten laat zingen die nog nodig zijn om consonante samenklanken te laten ontstaan. Een van de vier manieren in het artikel vertoont overigens een mankement: er ontstaat ergens een kwart interval tussen de laagste stem en één van de andere, en dat is tegen de regels (m.a.w. komt niet voor in renaissance- en barokmuziek).

Een paar andere beroemde contrapuntvoorbeelden: finale uit *Jupiter symfonie KV 551* van Mozart (vier, zo niet vijf motieven tegelijkertijd!), de *Grosse Fuge* en de fuga uit de *Hammerklaviersonate op. 106* van Beethoven, en na Wagner *Ludus Tonalis* van Hindemith en de 24 preludia en fuga’s van Sjostakovitj. In het algemeen zien we een toenemende tolerantie en uiteindelijk zelfs een voorkeur voor dissonanten, hetgeen we hoorden in het *Agnus Dei* uit de *Mis* van Stravinsky. Het koor begint daar zelfs meteen met een kwartklank!

Dat het contrapunt door de eeuwen heen in hoog aanzien bleef, blijkt o.a. uit de soms toenemende voorkeur van componisten voor contrapunt op hogere leeftijd.

### **Contrapunt in Die Meistersinger**

Behalve in het voorspel tot de derde akte vinden we vooral indrukwekkende contrapuntische technieken in het *Vorspiel*. Op de piano hoort men dat het begin van het *Vorspiel* bestaat uit een contrapunt tussen het *Meistersinger/Kunst* motief en de toonladder van C groot in de bas. Die zorgt, samen met de dalende kwart van het motief (tonica-dominant), voor een stevige tonale presentatie van de toonsoort, en zo zijn reeds de beginmaten de tegenpool van de beginmaten van Wagners vorige werk, *Tristan und Isolde*.

De belangrijkste contrapuntische combinaties in het *Vorspiel* staan getoond op de uitgereikte kopie. Alleen de ‘motivische’ stemmen zijn weergegeven, dus het geheel is in werkelijkheid voller. Zowel het eerste fragment, in Es, als het langere gedeelte, in C, komen aan het einde van de derde akte terug. Het fragment in Es begeleidt dan Beckmessers optreden, en dat in C Sachs laatste beschouwing over kunst, traditie en vernieuwing.

Beckmessers muziek combineert het *Kunst/Tradition* motief met het *Lustigheid/Pedanterie* motief. Het paar klinkt vier keer, in steeds verschillende instrumenten, beurtelings in de hoofdtoonsoort (Es) en in de dominant (Bes). Beckmessers optreden suggereert daarmee een regelmatige schoolfuga!

Sachs daarentegen combineert Walthers *Traumlied/Preislied* (hoogste stem: de ‘verschijning’) met het *Meistersinger/Kunst* motief (onderste stem: de ‘fundering’), en verzoent zo de revolutionair met de conservatieven. Wel resulteert soms, en in de eerste maat reeds, de kwart als harmonisch interval (‘ein bischen Frei!’), maar dat is precies de kwart die als horizontaal interval bij de opening van het hele werk klinkt!

Tussen deze melodieën in worden nog verscheidene andere motieven door gevlochten, soms in de verkleining (sneller), soms fragmentarisch. We zien het *Meistersinger-Fest/Ehre* motief, het *Kunst/Tradition* motief, en ook het *Volksurteil* motief zit er reeds in verstopt. Soms worden er wel vijf motieven contrapuntisch gecombineerd, een huzarenstukje van minstens dezelfde complexiteit als de besproken extreme voorbeelden van Bach en Mozart!

Het *Volksurteil* motief is overigens een interessante gevarieerde verkleining van het *Kunst/Tradition* motief, als het ware zonder de bijhorende gewichtigheid. Het *Kunst/Tradition* motief is op zijn beurt overigens gegroeid uit de tweede maat van de opening, het *Meistersinger/Kunst* motief. En als men na deze smeltkroes van aan elkaar gelieerde motieven bijvoorbeeld de opening van de eerste orkestsuite (in C) van Bach hoort, dan begrijpt men waarom Wagner deze partituur ‘angewandter’ Bach noemde.