

Wagners muzikale behandeling van het verlossingsthema

Lezing Menno Dekker te Mennorode op 25 mei 2014



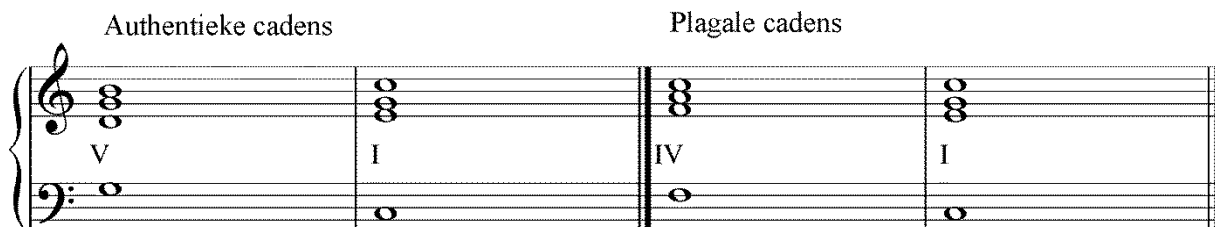
De lezing begon met het doornemen van een fragment uit Ernest Newmans boek “Wagner as man and artist”, waarin Wagners esthetische principes aan de orde zijn. Zowel de jonge als de oude Wagner bestrijdt het idee dat concrete beelden en/of woorden één op één zouden kunnen passen op (instrumentale) muziek. De verschillende genres kunnen nooit hetzelfde uitdrukken en dus uitwisselbaar zijn, wel kunnen ze elkaar aanvullen. Met name kan tekst wanneer zij muziek vergezelt het geheel een concretere, meer precieze inhoud geven.

Wanneer wij nu het verlossingsthema zouden willen aanwijzen in de muzieknoten, moeten we dus oppassen voor één op één oplossingen, zoals eenvoudig het woord *Erlösung* zoeken en de muziek aldaar bekijken. Meer dan eens dekken muziek en tekst elkaar immers niet direct, maar staan ze in een interessante relatie tot elkaar, en niet zelden spreekt de muziek of het orkest de tekst zelfs tegen. En zoals gezegd meende Wagner dat woorden niet direct in muziek kunnen worden uitgedrukt, en muziek niet in woorden. Deze opvatting leefde sterk in de 19^e eeuw. Ter illustratie klinken twee liederen uit Schumanns *Dichterliebe*, namelijk *Am leuchtenden Sommermorgen* en *Die alten, bösen Lieder*, waarin de woorden op een gegeven moment ophouden en een lang naspel volgt, een overgang van vocaal naar instrumentaal dus, het omgekeerde proces vergeleken met Beethovens Negende symfonie. 1)

Na deze waarschuwing van de meester probeerde de spreker niettemin iets te ondernemen. Hij begon met het romantische begrip “verlossing”, waar een muziektheoreticus niet veel mee kan, te vervangen door het begrip “oplossing”. Met dit woord beschrijft men overgangen in muziek van een toestand van spanning naar een toestand van ontspanning. Een belangrijk oud voorbeeld hiervan, dat men leerde beheersen in de Renaissance, is een dissonante klank die vloeiend oplost in een consonante klank (bijvoorbeeld een majeur drieklank):



Ook al vroeg ontwikkelt zich een tweede techniek waar het woord oplossing op van toepassing is, namelijk de cadens, d.w.z. slotwending, een begrip dat alleen betekenis heeft wanneer men een bepaalde toon als slot- of grondtoon ervaart (“tonaal”, “tonica”). We maken onderscheid tussen de authentieke (van dominant naar tonica) en de plagale (van subdominant naar tonica) cadens. De eerste is dynamischer van karakter, waarschijnlijk o.m. door de aanwezigheid van de leidtoon; de tweede is statischer, waarschijnlijk o.m. doordat de grondtoon in beide akkoorden aanwezig is (getoond in C majeur):



Een oplossing van dissonant naar consonant kan slechts momentane werkingen hebben en is nauwelijks geschikt om grote spanningsbogen te creëren zoals die in symfonieën en Wagners muziekdrama's voorkomen. Een cadens kan al meer, daar zij als uitkomst na vele andere verwickelingen het effect van een “uiteindelijke oplossing” kan bewerkstelligen. 2) Die verwickelingen bestaan in de oudere muziek uit polyfone weefsels van melodieën, en volgens Wagner waren deze middelen onvoldoende om te kunnen uitdrukken wat hem voor ogen stond.



Senta springt in zee

Een derde soort oplossing diende zich echter aan in de tijd van Haydn, Mozart en Beethoven, en dit keer gaat het om een effect over een grotere tijdspanne: de sonatevorm. Het principe van de authentieke cadens - eerst dominant, dan tonica - wordt uitvergroot tot: eerst een hoeveelheid muziek in de dominanttoonsoort (of ook weleens paralleltoonsoort), met een spanningsfunctie; later diezelfde muziek in de hoofdtoonsoort, daardoor nu als ontspanning functionerend. De muziek waar het om gaat *Der Freischütz* van Von Weber. 3)

melodieën op papier werd uitgedeeld), met als eerste *Der fliegende Holländer*. De ouverture is een sonatevorm, en het tweede thema dat de gang van spanning naar oplossing draagt wordt inderdaad het verlossingsthema genoemd. Dit thema komt niet alleen fortissimo terug in de hoofdtoonsoort, het is dan ook zó gewijzigd dat de toonsoort stabiel is. Op dezelfde muziek springt Senta aan het einde van de opera in zee.

Hierna richtte de spreker zich op de werken van Wagner (waarbij een aantal relevante

In *Tannhäuser* is de ouverture geen complete afspiegeling van het drama zoals in de *Holländer*, ook al is die eveneens in sonatevorm geschreven. De twee melodieën die de verlossing vertegenwoordigen (*gnadenfest*-motief resp. verlossingsthema genoemd) verschijnen pas in de laatste akte, en vertonen twee kenmerken die een constante in Wagners materiaalkeuze voor verlossingsmotieven lijken te zijn:

- 1) thetisch dalende diatonische lijnen, d.w.z. een langs de toonladder dalende melodie, startend vanaf een hoogste noot die op de eerste tel (accent) van de maat valt; en
- 2) een stijgende diatonische lijn (stijgende ladder) tot aan de vijfde toon (kwint) van de ladder, of de vijfde ván de vijfde (nog een kwint verder omhoog).

Ook Senta's melodie bevatte al kenmerk 1), en we zullen beide nog vaker terugvinden.

De diatonische lijnen volgen vaak op de chromatische verwickelingen waar Wagner zo beroemd door is. Men zou het overgaan van chromatiek naar diatoniek kunnen beschouwen als nog een techniek om tot "oplossing" in muziek te komen, een techniek die pas in de Romantiek tot ontwikkeling komt.

Lohengrin is een geval apart, omdat er niet duidelijk van *Erlösung* sprake is. Het gaat om een goddelijk of zuiver wezen dat uiteindelijk onverrichter zake terug moet keren naar z'n oorsprong. Misschien daarom is de ouverture geen sonatevorm, maar een cyclische vorm die eindigt zoals ze begint, net als het drama en de opera zelf. Interessant is hoe de plagale cadens, met haar statische kwaliteit, wordt ingezet om de zuiverheid van Lohengrin en ook de zwaan uit te drukken. De dialectiek en het strevende van de sonatevorm, die afhangt van dominant, leidtoonwerking en authentieke cadens, is vermeden.



Lohengrin en zijn zwaan

In de latere werken van Wagner spelen de authentieke cadens en de sonatevorm een minder grote rol, althans als het verlossing of oplossing gaat. De leidmotiefstructuur houdt in dat motieven (melodische fragmenten) steeds meer de bepalende factor zijn, en bovendien lijkt Wagner de dominantwerking duidelijker te koppelen aan de

knellende banden van verlangen. In *Der Ring des Nibelungen* gaat verlossing gepaard met ondergang en afscheid. Het götterdämmerungmotief en het verlossingsmotief zijn de meest cruciale melodieën. De eerste is een thetisch dalende lijn, de tweede een rond een hoofdtoon draaiende melodie. Beide melodieën zijn geschikt om te combineren met een plagale cadens, en deze kenmerkt dan ook het slot van *Götterdämmerung*. Ook in *Tristan* en *Parsifal* treedt de plagale cadens op als uiteindelijke oplossing (“toegang tot de zuiverheid?”). 4)

Het leeuwendeel van de muziek van *Tristan und Isolde* draait om passie en verlangen en is zeer chromatisch. Vanaf de opening hebben we een combinatie van stijgende en dalende chromatische lijnen. Stijgende chromatiek is feitelijk een intensivering van het leidtoonprincipe, en daarmee zijn we dichtbij de strevende dominanten en de authentieke cadens, al ontbreekt vaak de tonica, en dus de ontspanning. Deze principes komen tot een hoogtepunt in de loop van de *Liebestot* muziek, waarin Isoldes stem en de violen steeds hoger stijgen terwijl de bassen alsmaar verder de diepte ingaan, totdat de bassen op een dominanttoon aankomen en daar blijven liggen (orgelpunt). Zoals zo vaak in Wagners muziek verschijnt daarna niet de tonica (het verlangen wordt niet direct vervuld), maar treedt een plagale cadens in plaats van de verwachte authentieke cadens. Tegelijkertijd wordt de chromatiek vervangen door diatonische, thetisch dalende lijnen. Op het allerlaatst treedt een stijgende lijn op naar de kwint. De chromatische “*Sehnsucht*” is overgegaan in diatonische “verlossing”.

Zeldzaam mooi is de toepassing van deze middelen ook in *Parsifal*: de verlossing in de derde akte wordt muzikaal geschilderd met een combinatie van het avondmaalmotief (alleen het eerste, tonaal stabiele deel), het graalmotief (diatonisch stijgende lijn naar de kwint, met plagale cadens), het geloofsmotief (thetisch dalende diatonische lijnen) en het speermotief (stijgende diatonische lijn).

Noten

- 1) De melodie lijkt troost te bieden en vertoont een interessante overeenkomst met het graalmotief!
- 2) Dit effect wordt nog sterker wanneer de eindcadens van een stuk naar een majeurekkoord leidt terwijl het stuk verder in mineur stond: de zogenaamde picardische terts, die in de Barok veel voorkomt.
- 3) In de romantiek wordt de sonatevorm ook wel toegepast zonder het beschreven oplossingseffect, door andere toonsoorten toe te passen, bijvoorbeeld in Dvorák's “Nieuwe wereld” symfonie (eerste deel).
- 4) In oude tijden werd de plagale cadens vaak als slotwending gebruikt voor het woord “amen”.