

De genese van “Der fliegende Holländer” – Bernard Huyvaert

Inleiding

De eigenlijke compositie van “Der Fliegende Holländer” was kort, duurde maar een zes-tal weken. Maar de voorbereiding was lang. In de zomer van 1838 had Wagner kennis-gemaakt met de legende van de Hollander. Het ging hierbij om een kleine novelle van Heinrich Heine, de “Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski”, uit 1831. Hierin wordt verteld dat de held van deze fictieve memoires in een theater in Amsterdam een toneelstuk bijwoont dat de legende vertelt van de verdoemde Hollander. Alle personages die optreden in de opera van Wagner zijn al aanwezig, behalve Erik en de stuurman. Het stuk speelt zich af op de Schotse kust.

Toen dacht Wagner er nog niet aan om de legende op muziek te zetten. Het zou nog een jaar duren vooraleer de idee van de opera vorm krijgt en dit heeft te maken met een aantal tragische gebeurtenissen uit het leven van Wagner.

Riga: de vlucht



Wagner was in 1837 alleen, d.w.z. zonder Minna, naar Riga afgereisd, waar hij als Mu-sikdirektor werd aangesteld. Minna was achtergebleven in Duitsland en ze was Richard openlijk ontrouw, want ze leefde in Hamburg in hetzelfde hotel als een koopman, een zekere Dietrich. Maar ze keerde al snel naar haar ouders in Dresden terug. Maar zij vroeg in een brief Richard om vergiffenis; hij schreef haar dat hij bereid was om de hele episode te vergeten. De situatie zal in 1858 juist omgekeerd zijn, wanneer Richard Minna al of niet ontrouw is met Mathilde Wesendock.

Wagner was heel ijverig als dirigent, té ijverig zelfs volgens de hem vijandige intendant Holtei.

We zijn in het jaar 1839. Wagner had de eerste twee bedrijven van “Rienzi” beëindigd en zijn contract als Musikdirektor van het Theater van Riga liep ten einde. Dat gebeurde niet om artistieke redenen, maar iedereen zag in dat Wagner op een goede dag Riga wel zou moeten verlaten, omdat zijn schulden er te groot waren. Hij had overigens rondgestrooid dat hij zijn leven niet wilde slijten als dirigent, maar als componist van opera’s. Hij studeerde ook ijverig Frans.

Hij stuurde een brief aan Eugène Scribe, oppermachtig librettist in Parijs. Hij stelde daar in grote lijnen het project voor van een grand opéra, naar het werk van Heinrich Josef König, “Die hohe Braut”. Het libretto heette: “Bianca und Giuseppe oder: Die Franzosen vor Nizza”. Later zou een zekere Johann Friedrich Kittl van het libretto van Wagner een opera maken.

Om Scribe van zijn talenten te overtuigen, had hij de partituur ingesloten van “Das Liebesverbot”, uit 1834. Hij stuurde zelfs een tweede brief, waarin hij Scribe vroeg zijn opera voor te leggen aan de grootmeesters van die tijd, Meyerbeer en Auber. Scribe had een groot netwerk in Parijs, want hij werkte voor vier Parijse operahuizen.

Scribe antwoordde niet, maar hij aan de toekomstige schoonbroer van Wagner, Eduard Avenarius, vertelde hij dat hij – althans gedeeltelijk – kennis had genomen van zowel het libretto als de opera. Eduard Avenarius was de vertegenwoordiger van de Duitse uitgeverij Brockhaus in Parijs. Hij was verloofd met de zuster van Richard, Cäcilie. Via Avenarius vernam Wagner dat Scribe een van zijn leerlingen in het Conservatorium stukken uit “Das Liebesverbot” had laten uitvoeren.

De wens is de vader van de gedachte. Wagner schreef dat hij al “mit Paris in Verbindung stehe”. De Wagners waren ervan overtuigd dat hen in Parijs een schitterende toekomst wachtte. Parijs was in de 19e eeuw voor de opera de place to be. Om het met de woorden van de meester te zeggen: “das Brennpunkt des europäischen grossen Opernwesens”.

Wagner wou vertrekken, maar er was een probleem. Zoals heel vaak in zijn leven zat hij over zijn oren in de schulden. Wagner was een ramp als het financiële zaken ging. Hij kon geen paspoort aanvragen, want dan moest je drie keer in het openbaar verklaren dat je van plan was om te vertrekken. Zijn schuldeisers konden hem dan laten arresteren. Hij kon dus in klaarlichte dag de Russisch-Pruisische grens niet oversteken. De reis moest dus ’s nachts gebeuren, met behulp van een mensensmokkelaar, jawel reeds in die tijd!. Wagner vertelt in “Mein Leben” dat hij en zijn vrouw de heuvel moesten aflopen, een gracht oversteken, snel verderlopen, want de kozakken hadden de opdracht gekregen om ’s nachts te schieten op alles wat bewoog.

Sandwike: de revelatie

Maar de Wagners had een grote hond, Robber, die je onmogelijk in een diligence kon krijgen. Een diligence naar Parijs was dus uitgesloten. Ze zouden dus over zee reizen in plaats van over land. Ze zouden inschepen in Pillau, een havenstad nabij Königsberg, vandaag Kaliningrad. De koets die hen naar Pillau bracht, had een ongeval. Minna liep een verwonding op. Volgens een later getuigenis van Minna’s dochter Natalie – Minna had al een kind voor ze met Wagner trouwde – zou Minna aan haar hebben verteld dat ze hierbij een misval had. Maar Wagner spreekt hier nergens over.

Ze scheepten in Pillau in een klein zeilschip, de Thetys. De tocht doorheen de Baltische Zee duurde acht dagen, maar verliep zonder problemen. Toen ze bij Denemarken kwamen, begonnen de moeilijkheden. Toen de Thetys koers zette naar het Skagerrak, ten noorden van Denemarken, stak er een enorme storm op. We schrijven 27 juli. De Wagners waren doodziek. De kapitein van het schip zag zich op 29 juli genoodzaakt tevlucht te zoeken in een kleine haven in een Noorse fjord, Sandoya, wat Wagner zal vertellen naar Sandwike. “Sandwike ist’s, genau kenn’ich die Bucht.” De kreten van de

Noorse mariniers die vanop de kust naar het voertuig riepen, zijn een voorafbeelding van wat later bij Wagner het lied van de matrozen zal worden in de "Holländer".

Uit contacten met de bemanning had Wagner die beruchte 29 juli 1839 een bevestiging gekregen van de legende van de zwervende Hollander. Het was in Sandwike dat hij ook voor de eerste maal het woord "tjenta" hoorde, wat in zijn opera Senta zou worden.

Een fragment uit de "Autobiographische Skizzen".

"Die Durchfahrt durch die norwegische Schären (fjorden) machte einen wunderbaren Eindruck auf meiner Fantasie; die Sage vom Fliegenden Holländer, wie ich sie aus dem Munde der Matrosen bestätigt erhielt, gewann in mir eine bestimmte, eigenthümliche Farbe, die ihr nur die von mir erlebten Seeabenteuer verleihen konnten."

De tocht ging verder begin augustus. De toestand op zee verbeterende niet echt. Bij een tweede storm op 1 augustus wilde Minna zelfs aan dek gaan op doodgebliksemd te worden i.p.v. te verdrinken. De bijgelovige matrozen dachten dat Wagner de oorzaak van de storm was. Waarom had hij anders zijn reis zo verborgen gehouden? Maar het schip zonk niet en op 9 augustus landde het op de Engelse kust, in Southwold. Drie weken had de tocht geduurd. Er waren geen menselijke verliezen te betreuren, maar het schip had sterke averij ondergaan.

Vandaar ging de tocht naar London, waar Wagner een week verbleef. Hij woonde er o.a. een zitting bij van het Parlement en was sterk onder de indruk van een toespraak van de overwinnaar van Waterloo, Wellington. Hij bezocht ook het graf van de door hem bewonderde Shakespeare. Hij probeerde ook tevergeefs met Bulwer-Lytton te spreken, de auteur van de roman "Rienzi".

Parijs: de mislukking

Vervolgens ging de tocht naar Boulogne om van daaruit Parijs te veroveren. Bij de overtocht leerde Wagner twee joodse dames kennen, die Giacomo Meyerbeer kenden. Zij schreven een introductiebrief voor Wagner. Meyerbeer was in die periode toevallig in Boulogne, had een ontmoeting met Wagner, stelde hem de componist Moscheles voor. Wagner dacht al dat zijn broodje gebakken was. Maar de provinciale jongeman uit Saksen had nooit echt kennisgemaakt met echte operahuizen. Voor hem was opera kunst, hij vergat natuurlijk dat opera ook business was.

Wagner kwam in Parijs aan op 17 september 1839.

Ontmoetingen in Parijs.

In december 1839 leerde hij Berlioz kennen, met wie een liefde-haatrelatie opbouwde. Berlioz bezocht hem later ook in Dresden.

Hoewel beiden hervormers waren, zou het nooit tot echte vriendschap komen. Hun karakters leken te sterk op elkaar. Liszt heeft nochtans zijn best gedaan om beide samen te brengen. Zij hadden achting voor elkaar, maar waren ook niet bang elkaars muziek af te breken. Beiden waren naast musicus ook journalist en polemist. Maar Wagner gaf ook ruiterslijk toe dat hij door Berlioz was beïnvloed.

Hij ontmoet zijn vroegere vriend Heinrich Laube, die met een rijke weduwe was getrouwd en er dus warmpjes voorzat. Hij heeft Wagner in de moeilijke Parijse jaren nu en dan wat toegestopt. Hun vriendschap zou duren tot 1867, wanneer Laube, na een weigering van Wagner om tussen te komen bij koning Ludwig i.v.m. de benoeming van een intendant aan het theater van München, een vernietigend artikel schreef over de "Meistersinger". Wagner vroeg hem daarna in een ironische brief om in Leipzig, waar hij muziekdirecteur was, nooit meer opera's van hem te spelen.

Heinrich Laube was een boeiende figuur. Hij was een vertegenwoordiger van een beweging die vooral in de jaren 1830 belangrijk was, nl. "Junges Deutschland". Laube was voor zijn revolutionaire activiteiten zelf een tijd in de gevangenis beland.



Wat was “Junges Deutschland”? Rond 1830 waren enkele Duitse dichters van mening dat de literatuur zich te ver afstond van de echte realiteit. Ze waren ervan overtuigd dat de literatuur een rol kon spelen bij de verspreiding van politieke en maatschappelijke ideeën. Ze wilden door hun literaire werken de lezer van hun ideeën overtuigen en op die manier andere politieke en sociale omstandigheden in Duitsland teweegbrengen. Hun werken werden gecensureerd.

Heinrich Heine

Via Laube kwam Wagner in contact met Heinrich Heine (1797–1856), de beroemde Duitse dichter. Hij was van joodse afkomst en heette oorspronkelijk Harry Heine. Hij had zich wel in 1825 tot het protestantisme bekeerd. Heine beseftte dat door zijn joodse afkomst heel wat poorten voor hem gesloten bleven. Er was dus een duidelijke anti-semitische stroming aanwezig in Duitsland.

Wegens zijn radicale politieke opvattingen was Heine in 1831 uitgeweken naar Frankrijk. De Franse politiek en cultuur trokken hem sterk aan. Hij had een grote bewondering voor de Franse Revolutie en Napoleon, voor de ideeën van “liberté, égalité et fraternité”. Hij kwam ook in contact met de eerste Franse socialisten, Saint-Simon, Fourier, Proudhon. Aan de Duitse cultuur in het algemeen en Goethe in het bijzonder verweet hij zijn indifferentisme, zijn gebrek aan belangstelling voor de sociale en politieke problemen van zijn tijd. In Parijs was dat mogelijk, terwijl “Junges Deutschland” monddood was gemaakt door de censuur. Hij stond negatief tegenover de romantische beweging die in Duitsland was ontstaan, wegens te conservatief. Een dichter, zo meent Heine, moet de geesten wakker maken. Heine dacht dat dat zijn zending was. Hij was een soort brugfiguur tussen twee werelden, de Franse en de Duitse. Hij noemde zichzelf graag een “Duitse nachtegaal, die zijn nest heeft gebouwd in de pruik van Voltaire”.

Wagner heeft de stof van zijn “Holländer” gevonden heeft in een tekst van Heine, nl. “Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski”. Er is echter een groot verschil: Heines tekst is zeer ironisch, bij Wagner daarentegen bloedserieus. We gaan niet naar de Holländer om te lachen!

Een andere tekst van Heine, nl. het satirische gedicht “Der Tannhäuser. Eine Legende” zal een grote rol spelen bij het uitwerken van het tweede bedrijf, de zangwedstrijd, van “Tannhäuser”.

Een fragment uit “Elementargeister” (1835–37).

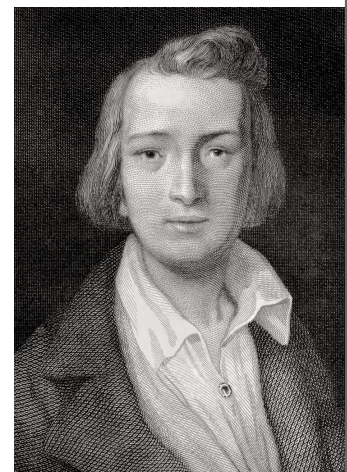
“Het gebeurt dikwijls dat een fee die met een man amoureuze betrekkingen aanknoopt, van deze laatste niet alleen eist dat hij zwijgt, maar hem ook verzoekt geen vraag te stellen over haar oorsprong, vaderland of familie. (...) Hoeveel keren heb ik niet gedacht, terwijl ik de Rijn afvoer en langs de Zwanenburcht van Kleef passeerde nabij de toren van de zwaan, aan de mysterieuze ridder, die door een eenvoudige vraag aan de armen van zijn geliefde zou ontruikt worden. “

Wagner heeft dus veel van Heine overgenomen, zoveel is duidelijk. Maar hij ontleed het verhaal altijd van de satirische, ironische, zelfs misogyne kantjes die zo eigen zijn aan Heine.

Maar hier zitten we met een echte paradox: Wagner ontleent aan de anti-romanticus Heine de stof van zijn drie zogenoemde “romantische” opera’s, de “Holländer”, “Tannhäuser” en “Lohengrin”.

Wagner zou ook een tekst van Heine op muziek zetten, nl. “Die Grenadiere”, vertaald als “Les Deux Grenadiers”.

Wagner heeft de invloed van Heine later altijd geminimaliseerd, zoals hij dat ook bij andere belangrijke figuren doet. Het heeft te maken dat hij rond 1860 op politiek vlak een andere weg inslaat. Het heeft natuurlijk ook te maken met zijn antisemitisme. In



1850 publiceerde hij "Das Judenthum in der Musik". Je kunt niet tegelijkertijd de joden op artistiek vlak afbreken en een joodse auteur bewonderen.

Een beroemde dichtbundel van Heine is "Das Buch der Lieder", met onder andere "Die Lorelei" en "Im wunderschönen Monat Mai", op muziek gezet door Schumann.

Heine was heel goed op de hoogte van de radicale stromingen die in Parijs leefden.

Onder invloed van Heine veranderden Wagners ideologische en politieke opvattingen.

Progressieve ideeën

Wagner komt in contact met de progressieve ideeën die zich in de jaren razendsnel in Europa verspreiden en zullen uitmonden in de revolutiecyclus van 1848. In 1840 verscheen "Qu'est-ce que la propriété?" van Proudhon. Op die vraag antwoordde Proudhon met de stelling: "La propriété c'est le vol."

Wagner las ook het werk Etienne Cabet, die een soort christelijk communisme predikte. Van Maurice Schlesinger, de bekende uitgever van opera's van Meyerbeer, Halévy en Donizetti kreeg hij enkele opdrachten voor arrangementen. Zo kon hij overleven.

Voor de krant van dezelfde Schlesinger, "Gazette musicale" schrijft hij een artikelenreeks, getiteld "De la musique allemande". Een paar uitspraken: "De Italiaan is zanger, de Fransman virtuoos, de Duitser musicus." Hij constateert ook dat de Franse muziek de Duitse muziek heeft kapot gemaakt.

Uiteindelijk raakt Wagner met een introductiebrief van Meyerbeer bij de directeur van de opera, Duponchel, die hem beleefd ontving, maar geen verder contact opnam, Wagner schreef voor de beroemde bas Lablache een aria in Bellini-stijl, die eventueel kon ingelast worden in een uitvoering van Norma, maar Lablache weigerde beleefd.

Voor Pauline Viardot schreef hij een lied, "Attente", maar zij antwoordde beleefd dat ze het niet zou zingen. Het was Meyerbeer geweest die Wagner aan de zangeres had aanbevolen.

Op 29 juni toch een klein lichtpunt: Het Dresdner Hoftheater deelt mee dat "Rienzi" zal opgevoerd worden.

Aan Pillet, de nieuwe directeur van de Parijse Opera gaf hij het libretto van "Der fliegende Holländer". Dit gebeurde door bemiddeling – alweer – van Meyerbeer. En, wonder bij wonder, Pillet is geïnteresseerd in het project. Hij wil het kopen, laten herwerken door een zekere Paul Foucher. De muziek wordt toevertrouwd aan Louis-Philippe Dietsch. De opera werd gecreëerd in de Opéra op 9 november 1842 onder de directie van Habeneck. Het werk kende geen succes. Het werd slechts 12 maal uitgevoerd.

Meudon: de compositie

Wagner was gerevolteerd. Toch liett hij zijn project niet schieten: "Ik had enorme haast om mijn werk in verzen te gieten. Om het op muziek te zetten, had ik een piano nodig. Want na een onderbreking van 9 maanden moest ik rond mij een muzikale sfeer creëren. Ik huurde een piano. Maar ik was enorm bang: ik vreesde nl. dat ik geen musicus meer was. Ik begon met het koor van de matrozen en vervolgens met het lied van de spinsters. Tot mijn grote vreugde stelde ik vast dat ik nog musicus was. Alles ging vervolgens vanzelf. In 7 weken was de opera beëindigd."

Zeven weken, een recordtijd voor Wagner. Als je weet dat hij 26 jaar aan zijn Ring werkte...

Wagner schonk in december 1864 de oorspronkelijke partituur van de opera aan Ludwig II. "Einde. Richard Wagner, Meudon, 22 augustus 1841, in gevaren en zorgen".

Gevaren en zorgen? Het geldgebrek, de tochten uit Meudon naar Parijs, meestal te voet, om geld te besparen, de maaltijden, die vaak enkel bestaan uit paddenstoelen, geplukt in het bos van Meudon. De kou: het huis was te vochtig. De Wagners moesten dus opnieuw verhuizen, ze vonden een onderkomen in de Rue Jacob. Het was overigens



daar dat Wagner de ouverture componeerde. Op het einde van de ouverture schreef hij: "Per aspra ad astra. Gott geb's".

In november bedankte Wagner Meyerbeer voor zijn tussenkomst bij de Franse opera. Hij deed nogmaals een beroep op Meyerbeer, om zij "Holländer" aan te bevelen bij de opera van Berlijn. Meyerbeers voorspraak werkte, want op 14 december kreeg Wagner een bericht uit Berlijn met het bericht dat "Buch und Partitur richtig eingegangen und von Meyerbeer besonders warm empfohlen worden sein".

In dezelfde winter 1841–42 kwam Wagner via zijn vriend Samuel Lehrs in contact met "Vom Wesen des Christentums" van Feuerbach. Hij leerde ook de middeleeuwse legendes kennen die later "Tannhäuser" en "Lohengrin" zullen opleveren.

Op 9 maart kreeg Wagner het bericht van graaf von Redern dat alles in orde was voor de "Holländer" in Berlijn.

Terug naar Duitsland

Op 7 april verlieten de Wagners Parijs. Richard was er echter van overtuigd dat zijn "Rienzi" en "Holländer" groot succes zouden kennen en dat hij triomfantelijk naar Parijs zou kunnen terugkeren.

Toen hij de Rijn overstak, schreef hij: "Zum ersten Mahle sah ich den Rhein, – mit hellen Thränen im Auge schwur ich, armer Künstler, meinem deutschen Vaterlande ewige Treue".

Hij reed ook langs de Wartburg en in "Mein Leben" vertelt hij dat deze op hem zo'n indruk maakte dat de scène in het dal van de derde akte van Tannhäuser in zijn geest ontstond. Wellicht is deze voorstelling geïdealiseerd.

Op 15 april reisde hij naar Berlijn, waar hij graaf von Redern ontmoette, maar die verwees hem door naar zijn opvolger Karl Theodor von Küstner. Maar die had het werk al geweigerd toen hij intendant was in München. Wagner beseft dat hij door von Redern was beetgenomen. Later gaf hij de schuld hiervoor – wellicht onterecht – aan Meyerbeer. In Berlijn ontmoette hij ook Mendelssohn en Schumann.

Hij verbleef enkel dagen in het Schreckenstein bij Aussig, waar hij bergtochten ondernam. 's Nachts zwierf hij rond in de ruïnes van Schreckenstein. Hier ontstond het uitvoerige plan van "Der Venusberg", aldus Wagner in "Mein Leben". Hij hoorde er ook een herder spelen op zijn fluit en ook een koor van herders.

Het gaat hier om een van de vele voorbeelden waarbij een reële ervaring in de natuur het uitgangspunt voor een opera werd.

In juli hebben we een brief van Wagner waarbij hij Minna probeert te overtuigen om bij hem te blijven. Zij had nl. een tijdelijke scheiding voorgesteld. Zij had het er ook moeilijk mee dat Wagners moeder bij hen verbleef. Maar Wagner stelde de toekomst rooskleurig voor: zijn "Rienzi" zou een groot succes kennen, vooral omdat Wilhelmina Schröder-Devrient de rol van Adriano zou zingen.

Schröder-Devrient (1804–1860) had haar naam gevestigd in de rol van Leonore in Beethovens "Fidelio". Zij heeft het altijd voor Wagner opgenomen. In 1842 creëerde zij de rol van Adriano in "Rienzi", in 1843 die van "Senta" en ook van Venus (1845, Dresden) in "Tannhäuser".

20 oktober 1842: eerste opvoering van Rienzi met Schröder-Devrient en Tichatschek. De voorstelling duurde 6 uren. Wagner knipte passages wegens te lang. Maar het was in ieder geval een enorm succes. De Duitse pers was lovend. Eén negatieve recensie, verschenen in januari 1843, komt vanwege Karl Marx.

De directie van Dresden wilde na dit eerste succes natuurlijk ook de "Holländer" uitvoeren. Lütichau, de intendant, bood hem ook de job aan van Musikdirektor op proef, voor één jaar, met het vooruitzicht om dan Hofkapellmeister te worden. Er waren meerdere andere kandidaten, o.a. August Röckel. Wagner aarzelde. In een brief aan zijn broer

Albert schreef hij dat hij graag zijn handen vrij hield voor de compositie van "Tannhäuser" en de "Sarazenin". Wagner zei dat hij net als Hercules op een tweesprong stond.

December 1842. Begin van de Proben voor de "Holländer". Wanneer Wagner voor een concert in Berlijn was, ontmoette hij voor de eerste maal Franz Liszt.

2 januari 1843. Uraufführung van "Der fliegende Holländer" in Dresden. Schröder-Devrient zong de rol van Senta. Johann Michael Wächter zong de titelrol. De opera werd slechts vier maal uitgevoerd, wat niet echt een succes mag genoemd worden.

Er liggen maar enkel jaren, maar tegelijkertijd een wereld van verschil tussen Rienzi en de Hollander. Wagner was zich er volop van bewust. Aan zijn zus Cäcilie schrijft hij dat hij met de "Holländer" "vielleicht einen neuen Genre begründet habe".

Aan de Berlijnse muziekcriticus Johann Philipp Samuel Schmidt schrijft hij: „Sie werden finden, daß ich eine naive Sage ganz einfach sich selbst erzählen lasse, ohne sie durch diese oder jene moderne Zuthat in dem Sinne opernhafte auszustatten, wie heut zu Tage jeder es für nötig hält... Ich habe in dieser Oper keinen Prunk, keine rauschenden effectvollen Finale-Sätze“.

Wagner sprak hier voor de eerste maal over een sage, een mythe. Het begrip „mythe“ zou later, bij de revolutionaire Wagner, uiterst belangrijk worden. Bekend is Wagners uitspraak „De mythe is altijd waar“.

Heinrich Laube schrijft: "Ich kam, sah und hörte und könnte mich nicht dem Enthusiasmus anschließen, welcher sich zu bilden begann; ich fand alles in der Oper gespenstisch bleich..."

Ter info: op 3 januari wordt in het Parijse Théâtre-Italien "Don Pasquale" van Donizetti gecreëerd, een wereld van verschil.

Later zou hij zal verklaren dat er geen enkele kunstenaar is die in zo korte tijd zo'n evolutie heeft meegemaakt. Dat was ook volgens Wagner de oorzaak van de mislukking van de "Holländer" in Dresden. Na "Rienzi" verwachtte het publiek een gelijkaardige opera en niet het tegendeel.

De Hollander is een belangrijke stap in de ontwikkeling van het muziekdrama. Een belangrijke zin uit "Eine Mitteilung an meine Freunde" luidt: "Het is met de "Vliegende Hollander" dat mijn carrière als dichter begon en mijn carrière als schrijver van teksten ophield." Een subtiel onderscheid. Wagner is niet zomaar een librettist, Wagner is een dichter. Tot voor de Hollander had hij zijn teksten ontleend aan andere auteurs: die "Feen" gaat terug op een verhaal van Carlo Gozzi, het "Liebesverbot" op "Measure for Measure" van Shakespeare en "Rienzi" op een roman van Bulwer. Maar de Hollander is zijn eerste echte eigen creatie.

Op 10 januari aanvaardt Wagner de job van Hofkapellmeister in Dresden. Zijn eerste opera was "Euryanthe" van Weber.

Op 7 februari was de laatste opvoering van de "Holländer", waarschijnlijk was Berlioz aanwezig. Ook de redersdochter Eliza Schlomann, samen haar toekomstige echtgenoot, François Wille. Zij zouden later Wagner gedurende zijn ballingschap in Zwitserland financieel ondersteunen. Wagner zou een tijdje bij haar wonen in 1864. Het is ook in haar huis dat hij in 1854 kennismaakte met de geschriften van Schopenhauer.

“Der fliegende Holländer” – David Ver- gauwen

1. Libretto

1.1. Synopsis

EERSTE AKTE – Sandvikafjord

Een zware storm heeft Dalands schip mijlenver van zijn thuishaven aan de Noorse kust gevoerd. Hij geeft zijn bemanningsleden daarom de toestemming om te gaan slapen; ze hebben hun rust verdiend. Hij laat het schip achter onder de hoede van de jonge roerganger van wacht. De jongeman zingt een ballade over zijn geliefde, maar valt dan ook zelf in slaap. Een spookschip legt aan naast Dalands schip. De kapitein ervan, de Vliegende Hollander, mag zijn vaartuig slechts eens om de zeven jaar verlaten. Hij kan dan op zoek gaan naar de vrouw die kan verlossen door hem haar trouwe en onvoorwaardelijke liefde te schenken, zodat hij zijn eeuwigdurende omzwervingen kan stopzetten. Indien hij haar niet vindt, moet hij tot het Laatste Oordeel over de wereldzeeën blijven ronddolen. Daland ontwaakt en ziet het spookschip. De Hollander brengt hem op de hoogte van zijn vreselijke lot en biedt hem goud en juwelen aan in ruil voor een nacht gastvrijheid. Hij ontdekt dat Daland een dochter heeft en vraagt hem om haar hand. Wanneer Daland beseft hoe groot de rijkdom van de Hollander is, stemt hij toe in het huwelijk met zijn dochter; hij verheugt zich over de buitenkans die hem geboden wordt. (Afbeelding 01)

TWEEDE AKTE – Dalands huis

Senta, Dalands jonge dochter, zit te dagdromen te midden van een groep vriendinnen, in het gezelschap van haar voedster Mary. De andere meisjes plagen haar met haar verloofde Erik, maar Senta heeft enkel oog voor het portret van de Vliegende Hollander. Mary, die bijgelovig is, weigert over de spookkapitein te zingen, dus zet Senta het lied zelf in. Ze spreekt haar vurigste wens uit: zij wil degene zijn die de dolende man mag verlossen. Ze komt pas opnieuw tot bezinning wanneer Erik Dalands terugkeer aankondigt. Erik, een jager, is ervan overtuigd dat Daland hem niet gunstig gezind is als Senta's toekomstige echtgenoot, en hij smeekt het meisje haar vader tot andere gedachten te brengen. Hij klaagt dat ze meer voelt voor het portret dan voor hem. Wanneer Senta hem tot vlak voor het portret meevoert om er uiting te geven aan haar gevoelens, geraakt hij ervan overtuigd dat de duivel bezit van haar heeft genomen. Hij vertelt haar zijn droom. Senta luistert verrukt – een vreemd schip; twee mannen: de ene is Senta's vader, de andere, met een bleke gelaatskleur, is gehuld in een zwarte kapmantel; ze omhelst de vreemdeling vurig; ze vlucht samen met hem naar zee. Senta weet dat de droom echt is. Even later komt de Hollander binnen, weldra gevolgd door Daland. Senta ziet nu de echte Hollander. Daland stelt de man en het meisje aan elkaar voor, maar ze luisteren niet naar zijn toespraak over huwelijk en rijkdom. Daland trekt zich verbijs-terd terug, en de Hollander spreekt zijn gemengde gevoelens voor Senta uit. Is ze een langverwachte droom die werkelijkheid geworden is? Of is ze een list van Satan? Senta vraagt zich af of dit alles dwaasheid is, een illusie? Het leed van de Hollander ontroert haar diep. Op zijn beurt wordt de man getroffen door haar medeleven – ze is een echte engel. Hij waarschuwt haar voor de verschrikkelijke offers die ze zal moeten brengen indien ze hem eeuwig trouw zweert. Ze belooft echter dat ze hem trouw zal blijven. Daland is opgetogen omdat zijn dochter toestemt in het huwelijk.

DERDE AKTE – Een baai

In de haven vieren de dorpsbewoners de terugkeer van de zeelui met zang en dans.

Onthutst over de griezelige stilte aan boord van het schip van de Hollander, nodigen ze zijn bemanning uit om mee te komen feesten. Ze brengen een heilsdronk uit op het spookschip en schertsen over de schepelingen: ofwel zijn ze allemaal dood, ofwel bewaken ze een schat als waren ze echte draken. De spookbemanning beantwoordt de begroeting met een hol gezang, dat spot met de zoektocht van haar kapitein. De dorpsbewoners vluchten in paniek. Erik is ontzet omdat Senta toegestemd heeft in het huwelijk met de Hollander. Herinnert ze zich niet dat ze hem, Erik, omhelsd heeft als om hem haar liefde te bekennen? De Hollander hoort Erik volhouden dat Senta hem haar liefde verklaard heeft en beschuldigt haar van ontrouw. Hij zal dus nooit de verlossing vinden. Ze smeekt hem naar haar verklaringen te luisteren, maar de Hollander weigert. Hij zegt haar dat, vermits ze haar gelofte nog niet voor Gods aanschijn afgelegd heeft, ze niet voor eeuwig veroemd is – het lot van al wie hem verraadt. Hoewel Senta hem ervan tracht te overtuigen dat ze hem wel degelijk wil verlossen, gaat hij aan boord van zijn schip en maakt hij zich klaar om het anker te lichten, terwijl hij bekendmaakt dat hij de legendarische Vliegende Hollander is. Hij vertrekt, maar Senta roept hem verrukt na. Het schip van de Hollander vaart weg en Senta gooit zich in de golven: ze blijft hem echt trouw tot in de dood.

1.2. Oorsprong van de legende

De legende van de Vliegende Hollander dateert vermoedelijk uit de zeventiende eeuw en werd naar verluidt vooral onder zeevaarders verteld. De eerste keer dat het verhaal in druk verscheen was in de late achttiende eeuw. In het zesde hoofdstuk van *A Voyage to Botany Bay* van George Barrington (1755–1804) uit 1795. Hij vertelt het verhaal over een Hollands schip dat om Kaap de Goede Hoop wilde varen, er in een hevige storm verdween en sindsdien als spookschip de wateren naar Indië onveilig maakte. Hij getuigt hoe vele zeelui beweren het spookschip ook daadwerkelijk te hebben gezien. In *Scenes of Infancy*, uitgegeven in Edinburgh in 1803 vertelt John Leyden (1775–1811) hoe menig bijgelovige matroos beweert dat de stormen rond Kaap de Goede Hoop het gevolg zijn van de aanwezigheid van de Vliegende Hollander in die wateren. Leydens vriend, Sir Walter Scott (1771–1832) vermeldde de legende in zijn *Rokeby* uit 1812. Hij voegde er het detail aan toe dat de Vliegende Hollander grote schatten aan boord heeft, omdat het in werkelijkheid een Hollands piratenschip was waarvan de kapitein werd gestraft voor zijn hoogmoed en zijn misdaden. Via Walter Scott kwam de legende terecht in het domein van de romantische verbeelding. (Afbeelding 02)

In 1821 verscheen een uitgebreide vertelling over de legende van de Vliegende Hollander in *The Blackwood's Magazine*, onder de titel *Vanderdecken's Message Home; or The Tenacity of Natural Affection*. Het verhaal dat er verteld werd, moet zich niet lang voordien hebben afgespeeld. Aan boord van een Engels schip dat rond Kaap de Goede Hoop zou varen, vertelt een passagier aan de andere aanwezigen het verhaal van de Vliegende Hollander. In de vroege jaren 1700 was er een Amsterdamse kapitein, genaamd Vanderdecken. Hij wou bij storm de Kaap omvaren en zou het proberen "thought I should beat about here until the day of judgment". En zo gebeurde het ook. Al bijna honderd jaar probeert het schip de kaap te omzeilen, maar stormen en onweer blijven hem tegenhouden. Voor eeuwig is hij gevangen in de orkanen en stormen rond Kaap de Goede Hoop. Hij brengt bovendien ook slecht weer voor elk schip dat hem ziet. Op het moment dat een schip contact maakt met de Hollander, gebeurt er iets vreemds. De Hollander laat zijn sloep in het water en brengt een koffer vol brieven naar het andere schip. Voor de kapitein aan de overkant, heeft dit wel iets genants. Er waren brieven aan koningen die al lang niet meer regeren, banken die al een halve eeuw bankroet zijn, mensen die al tientallen jaren gestorven zijn en die woonden in straten die niet meer bestaan. Een brief was altijd gericht aan "Mevrouw Vanderdecken in Am-

sterdam". Dat was voor de auteur van dit verhaal de essentie van de legende. Na bijna honderd jaar verlangde de Hollander niets meer dan zijn vrouw opnieuw te zien. Dat is voor de auteur van het Blackwood's Magazine de "Tenacity of Natural Affection".

Het verhaal heeft wel iets tragisch, maar het heeft zeker niets demonisch of kwaadaardigs om zich. De Hollander is het slachtoffer van zijn eigen ambitie, dat is waar, maar zijn straf (de onmogelijkheid om bij eeuwig lijden te sterven) staat niet in verhouding met zijn vergrijp. Bovendien blijkt hij een liefhebbende en tedere echtgenoot te zijn. Het verhaal bezit ook helemaal niet de aantal cruciale elementen die deel uitmaken van Wagners opera. Zo is er geen sprake van een pact met de duivel, is er geen zevenjaarlijks verlof om aan land te komen en is er ook totaal geen plicht om een vrouw te zoeken. Het verhaal uit het Blackwood's Magazine, dat overigens anoniem gepubliceerd werd, werd in 1826 omgewerkt tot een toneelstuk door Edward Fitzball en geproduceerd in december van datzelfde jaar in het Adelphi Theatre in Londen. Het stuk was getiteld *The Flying Dutchman or the Phantom Ship* en zou vandaag beslist vergeten zijn geweest indien op een van die avonden niet de Duitse dichter Heinrich Heine in de zaal had gezeten.

In 1834 publiceerde Heine de fictieve memoires van een al even fictief figuurtje onder de titel *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski*. In hoofdstuk zes van deze memoires vertelt dit heerschap dat hij naar het theater ging waar men *The Flying Dutchman* speelde, waar hij een mooi blond, blauwogig Hollands meisje leerde kennen dat hem zo vurig kuste dat hij volledig het noorden was kwijtgeraakt. De episode in het theater was door Heine ongetwijfeld bedoeld om er deze anekdote in te kunnen kaderen, want deze erotische escapade wordt in contrast geplaatst met het donkere coloriet van het toneelstuk waar het hoofdpersonage van Heines Memoiren in de eerste plaats naartoe was gekomen. Heine vat het verhaal van de Hollander als volgt samen. Een Hollandse kapitein wou de Kaap de Goede Hoop omvaren en zwoer bij de duivel dat het hem moest lukken. De duivel hoorde hem en veroordeelde hem tot de eeuwigheid. Tot de dag des Oordeels zal hij blijven ronddobberen op zee. Hij kan enkel uit zijn lot bevrijd worden door een vrouw die hem een constante liefdestrouw zou bewijzen. Dan ontmoet de Hollander Katharina, de dochter van een Schotse visser. Ze belooft hem trouw te zijn tot in de dood. De Hollander waarschuwt haar voor haar lot en om te bewijzen dat het haar menens is, springt Katharina van een rots in zee, trouw tot in de dood. Het schip van de Hollander slaat hierop te pletter en zinkt. Allen sterven. De moraal van het verhaal, aldus Heine:

1.2.1. "Het stuk leert de vrouwen dat ze er zich voor moeten hoeden met een Vliegende Hollander te trouwen. Wij mannen zien aan dit stuk hoe wij door de vrouwen, in het gunstigste geval, te gronde worden gericht."

Wagner kende het verhaal over de Vliegende Hollander. Meer nog, zowel Barrington, Leyden, Scott als Heine laten ons verstaan dat de legende voldoende bekend was, in het bijzonder onder zeevarende lieden. Toen Wagner in 1839 aan boord ging van de *Thetis* in het Pruisische havenstadje Pillau om er via Londen naar Parijs te reizen, kende ook hij niet alleen de legende, maar ook het verhaal van Heinrich Heine, iets waar Wagner nooit een geheim van heeft gemaakt. Bovendien bevat de versie van Heine alle elementen die ook in Wagners opera voorkomen: de betrokkenheid van de duivel, het zevenjaarlijks verlof en de vrouw die hem moet redden. Wagner zou niet lang nadien, te Parijs, kennis maken met de dichter Heine. Wagner kwam er met de *Thetis* terecht in een storm in de Skagerrak en naar verluidt zocht het schip beschutting in een Noorse fjord. De geluiden van de storm met ruisende golven en fluitende winden, alsook het geluid van de zeelui, weerkaatst tegen de hoge rotswanden van de fjord, maakten op

hem een krachtige indruk. Wagner beschrijft de ervaring in zijn autobiografie, *Mein Leben*, als bepalend voor de creatie van *Der Fliegende Holländer*. Wagner meldt ons ook dat hij op het schip de Duitse zeelui ondervroeg over de legende. Ze gaven hem te kennen dat ze bekend waren met het verhaal en dat sommigen de legende ook ernstig geloofden. Dit was zeker niet uitzonderlijk. In 1880 meldde de prins van Wales, de latere George V, dat de zeelui aan boord van HMS *Inconstant* eveneens geloofden dat zij de Vliegende Hollander met eigen ogen hadden gezien aan de kusten van Australië, tussen Melbourne en Sidney. (Afbeelding 03)

1.3. Wagners opera en Senta's ballade

De meeste auteurs gaan er van uit dat *Der Fliegende Holländer* een mythologische opera is. In dat verband wordt dan ook vaak geciteerd uit Wagners *Eine Mitteilung*, een geschrift uit 1851 waarin de componist uitdrukkelijk de mythologische aantrekkingskracht van het verhaal benadrukt. De meeste auteurs gaan er tegelijk ook van uit dat de opera een metafoor is. Het werk wordt dan uitgelegd als een allegorie op de positie van de kunstenaar in de moderne samenleving – dat is: de positie van Richard Wagner zelf in de maatschappij. Ook hiervoor wordt vaak verwezen naar *Eine Mitteilung* waar Wagner ook daadwerkelijk een connectie met het eigen leven maakt. Toch moet worden gesteld dat er hier iets vreemds aan de hand is. Aan de ene kant benadrukt de componist het mythologische aspect van zijn verhaal, terwijl hij aan de andere kant toegeeft dat het verhaal een zeer persoonlijke verwerking is van een legende die ook zonder zijn tussenkomst tot de canon van de Europese volkslegendes zou hebben behoord. Het is duidelijk dat Wagner, zoals hij ook later zou doen, mythologische of legendarische verhaalstoffen als ruw materiaal gebruikt om in zijn eigen romantische workshop Wagneriaanse muziekdrama's mee te maken die toch een duidelijke connectie vertonen met zijn eigen persoonlijkheid. Toch is het goed de wereld van de legende en de wereld van het muziekdrama uit elkaar te houden. Het ene wordt geschapen door een Volk, het andere door een individu. Wagner creëerde niet de legende van de Vliegende Hollander, zelfs niet eens een versie ervan, want daar is geen enkel individu toe in staat. Hij creëerde wel de opera die er op gebaseerd is. Dit onderscheid is cruciaal om de Wagneriaanse verwezenlijking te kunnen appreciëren. (Afbeelding 04)

In zijn boek *Der Kunstbegriff Richard Wagners* analyseerde Stefan Kunze de drie "romantische opera's" van Wagner als dergelijke metaforen. Met de drie "romantische opera's" bedoelt hij *Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser* en *Lohengrin*. Kunze ziet gelijkenissen tussen deze drie opera's in zoverre zij alle drie metaforen zijn op de positie van de kunstenaar binnen de maatschappij. Zij beschrijven met andere woorden alle drie de omstandigheden waarin Wagner de feitelijke werken zelf, schreef. Gelijkenissen tussen de drie opera's zijn er voldoende. De drie protagonisten zijn alle drie vervloekt. Deze vloek belet hen zich een thuis te zoeken of thuis te voelen in de bredere wereld die ons als de "echte wereld" (de brede maatschappij, zo men wil) wordt voorgespiegeld. Die werelden zijn achtereenvolgens: het Noorwegen van Daland, het hof van Landgraf Hermann van Thüringen en de wereld van de Brabanders die langs de Schelde wonen. De drie protagonisten hebben alle drie ook een zekere "heimwee". Zij hebben het gevoel eeuwig dolend te zijn, zich nergens thuis te voelen. Wagner beschreef in *Eine Mitteilung* de positie van de romantische kunstenaar (en dus ook: zichzelf) in analoge termen. Kunze laat ook niet na daarop te wijzen. Ten slotte zijn alle drie de protagonisten afkomstig uit een onwerkelijk oord. De Hollander dobberde eeuwig rond op de oceaan, Tannhäuser spendeerde een "eeuwigheid" in de Venusberg en Lohengrin is afkomstig uit het domein van de Graal, waarover verder weinig geweten is. Wat gebeurt er vervolgens in alle drie deze verhalen? De protagonist probeert de reële menselijke wereld binnen te dringen en te bewonen. Daarvoor verlaat hij de wereld van

de mythe of de legende. Hij komt terecht in een behoorlijk banale burgerlijke wereld die in *Der Fliegende Holländer* bewoond wordt door figuren als Daland, Mary en Erik. Op het einde van het verhaal zal de fusie van deze twee werelden nooit bereikt worden. Men stoot op de onmogelijkheid om de wereld van de mythe of de legende en de "echte" wereld met elkaar te verenigen, met als gevolg dat het verhaal ophoudt te bestaan, juist omdat het streven om deze twee werelden te verenigen het werkelijke doel was van het drama. De onmogelijkheid om dit doel te bereiken resulteert zonder veel omwegen in het einde van het muziekdrama.

Ook Dieter Borchmeyer ziet in zijn *Das Theater Richard Wagners* de opera *Der Fliegende Holländer* als een metafoor voor de kunstenaar. Hij noemt de opera dan ook een "kunstenaarsallegorie". Ook hij citeert eens te meer *Eine Mitteilung* om dit punt te bewijzen. Hij merkt op hoe Wagner in deze tekst de figuur van de Vliegende Hollander vergelijkt met Odysseus en Ahasuerus, beter bekend als 'de wandelende Jood'. Deze figuren zijn dolende figuren die zich nergens thuis voelen en een enkel doel voor ogen hebben: hun dolend bestaan te beëindigen. Borchmeyer ziet hierin zeer uitdrukkelijke parallellen met het leven van Richard Wagner zelf. *Der Fliegende Holländer* werd immers in armoedige omstandigheden te Parijs geschreven rond 1840/1841 en kan gezien worden als een testament van Wagners neerslachtige eenzaamheid en de drang om zich daaruit te bevrijden.

Nog volgens Borchmeyer vertegenwoordigt de opera daarom twee polen. Aan de ene kant is hij mythologisch. Hij vertegenwoordigt hier wat men "het algemeen menselijke" zou kunnen noemen. Aan de andere kant is hij een persoonlijke allegorie die reflecteert over de particuliere omstandigheden van een enkel individu: Richard Wagner. Deze twee lijken elkaars tegengestelde te zijn. Hoe kan een mythe tegelijk universeel en persoonlijk zijn? Toch heeft Borchmeyer volgens ons geen ongelijk, omdat ook Richard Wagner zelf deze tegenstelling niet inzag. Sterker nog: het heeft er de schijn van dat hij die tegenstelling wilde verzoenen. In *Eine Mitteilung* schrijft Wagner daarover het volgende:

1.3.1. "Dies war der "Fliegende Holländer", der mir aus dem Sumpf und Fluthen meines Lebens so wiederholt und mit so unwiderstehlicher Anziehungskraft auftauchte; das war das erste Volksgedicht, das mir tief in das Herz drang, und mich als Künstlerische Menschen zu seiner Deutung und Gestaltung im Kunstwerke mahnte."

Wagner spreekt hier uitdrukkelijk over een "Volksgedicht" als een vertelling van een volk en niet van een individu. Toch merkt Wagner op dat dit Volksgedicht hem aansprak omdat hij (Wagner) het (als individu) kon interpreteren en naar zijn hand kon zetten. Hij maakte van een mythe een kunstwerk en het resultaat staat bekend als "Kunstmythe". Dit resultaat kan op geen enkele manier verward worden met een feitelijk, authentieke mythe. Het is een romantische mythe.

In haar boek *Modern Myth and Wagnerian Deconstructions* gaat Mary Cicora nog een stap verder. Zij stelt dat Wagner met *Der Fliegende Holländer* een romantisch drama (een Kunstmythe) schreef dat niet alleen een muziekdrama over een legende is, maar tevens probeert om die twee tegengestelden te verenigen op een manier die Wagner ook al beschreef in *Eine Mitteilung* en waarop Dieter Borchmeyer in zijn boek alludeerde. Het centrale conflict van deze opera is volgens haar de vereniging van de wereld van Senta met de wereld van de Vliegende Hollander. De Hollander leeft in het domein van de mythe en de legende, terwijl Senta het domein van de geschiedenis en de realiteit bewoont. Deze twee werelden lijken bedrijf na bedrijf steeds meer in elkaar te lopen. Uiteraard is het onmogelijk om deze twee werelden te verenigen, zoals ook Stefan Kunze al aangaf, waardoor de opera uiteindelijk de twee werelden laat verdwijnen, net als de hoofdpersonages zelf en het drama waarin ze acteren.

Der Fliegende Holländer was niet het resultaat van een mythologische synthese, zoals Parsifal of vooral Der Ring des Nibelungen zou zijn, tenzij men er op staat, zoals Dieter Borchmeyer doet, om er Odysseus of Ahasuerus bij te betrekken. Eigenlijk is er maar een echte bron voor het verhaal dat Wagner ons presenteert en dat was Heinrich Heines Memoiren des Herren von Schnabelewopski. Het hoofdpersonage van het verhaal is bovendien ook niet de Vliegende Hollander zelf. Dat personage blijft behoorlijk statisch. Het feitelijke hoofdpersonage is Senta, zoals ook Nila Parly in haar boek Vocal Victories schrijft. Parly noemt Senta de "lead role" in de opera en haar ballade staat centraal in het verhaal. Wagner gebruikte de ballade om zijn luisteraar bekend te maken met de legende van de Hollander die we zelf al in het vorige bedrijf leerden kennen. Waar Parly echter terecht op wijst is dat Senta het verhaal van de Hollander niet vertelt, trouw aan de legende. Ze vertelt het verhaal vanuit haar eigen standpunt, waardoor het in de eerste plaats een expressie wordt van haar eigen verlangens en haar eigen psychologische gesteldheid. Wagner was zich ook van bewust, want bij het schrijven van de ouverture weerhield hij de twee muzikale motieven die Senta in de ballade produceert en negeerde hij elk motief dat door de Hollander zelf tijdens zijn introductiemonoloog werd gehoord. Wagner en Senta leggen dus samen een grote nadruk op het belang van de ballade voor het verdere verloop van het verhaal. (Afbeelding 05)

De andere personages in de opera geven hierop commentaar. Niet alleen becommentariëren ze de ballade zelf, maar vooral ook de manier waarop Senta ermee lijkt om te gaan, alsof ze erdoor geobsedeerd is geraakt. Erik waarschuwt haar met de woorden: "Lässt du von deiner Schwärmerei wohl ab". Hij merkt op hoe zij het onderscheid niet lijkt te maken tussen wat feit is en wat fictie is. Ze ziet geen verschil meer tussen de legende en de realiteit. Deze aanleg voor schizofrenie in Wagners hoofdpersonage is misschien een invloed afkomstig van Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, een van zijn lievelingsauteurs als kind. Deze auteur liet vaak genoeg legende en realiteit door elkaar lopen in zijn verhalen en zo wordt het ook getoond in Jacques von Offenbachs laatste opera Les Contes d'Hoffmann. Deze tweedeling tussen de wereld van de legende en de reële wereld heeft ook muzikale gevolgen. Hans Meyer merkte eerder al op dat figuren uit de realiteit, zoals Erik, Daland en de spinnende meisjes, traditionele operamuziek toebedeeld kregen. Een prachtig voorbeeld van opzettelijke banaliteit is zeker Dalands "Wie? Hör' ich das recht?". De figuren uit de legende, zoals de Hollander, zijn bemanning en in toenemende mate Senta zelf, werden dan weer voorzien van moderne, progressieve 'Wagnermuziek'.

De ballade van Senta is cruciaal omdat Senta ermee de wereld om zich heen wil herscheppen. Dit gebeurt door de legende van de Vliegende Hollander te herschrijven, met zichzelf erin. Dit voornemen wordt door haar op een treffende manier verwoord in haar laatste strofe. Dat Wagner deze ballade ook als een ijkpunt van het drama zag, wordt duidelijk uit deze veelgeciteerde passage uit Eine Mitteilung:

1.3.2. Ich entsinne mich, noch ehe ich zu der eigentlichen ausführung des 'Fliegenden Holländers' schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Akte entworfen, und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in diesem Stücke legte ich unbewusst den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Drama's, wie es vor meiner Seele stand; und als ich die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie eine 'dramatische Ballade' zu nennen. De meeste auteurs beginnen hun analyse van Der Fliegende Holländer dan ook vanuit de ballade van Senta. Peter Wapnewski, Dieter Borchmeyer, Nila Parly, Barry Millington en vele anderen, zien de ballade van Senta als het microkosmos voor het volledige drama. Het is Dieter Borchmeyer die het best beschrijft wat een ballade eigenlijk is en

wat het gebruik van de ballade in deze opera precies impliceert. Senta's ballade is een romantische beschrijving van een verhaal dat door een operapersonage aan andere operapersonages wordt verteld in de vorm van een ballade die door een componist die de opera over diezelfde legende schreef, werd geschreven. Er ontstaat als het ware een 'dubbele afstand'. De vorm is de ballade en over de ballade kan men bezwaarlijk zeggen het geen volks genre is. Daarom is Senta's ballade, opnieuw volgens Borchmeyer, geen echte ballade, omdat ze een negentiende-eeuwse compositie is van Wagner die deze wil laten voordoen als nu precies een volkse ballade. De structuur van deze compositie is die van een ballade, maar de vertelling op zich is geen ballade. Mary Cicora wees erop dat niemand ooit een bron voor Senta's ballade heeft kunnen aanwijzen zoals men Heine als bron voor de opera kon aanwijzen. Bijgevolg moet men concluderen dat Wagner de ballade zelf verzonnen heeft en dat deze dus niet als een authentieke ballade kan worden omschreven. De ballade is bovendien niet alleen Wagners eigen versie. Het is ook Senta's eigen versie van het verhaal. Dat is die 'dubbele afstand'. Door het verhaal te vertellen, probeert ze het te herschrijven. De analogie met Wagners manier van werken is duidelijk. Ook hij 'refabriceert' zijn eigen legendes die in hoge mate afwijken van de volkse verhalen en vertellingen waarop ze gebaseerd zijn. Senta herhaalt in haar ballade niet het authentieke verhaal over de Vliegende Hollander. Ze herschrijft de ballade en geeft zichzelf er een plaats in, waardoor ze haar eigen afloop doorheen de ballade zal voorspellen. Deze opera heeft in haar eigenheid niets dat legendarisch of mythologisch is. Dat te beweren, zou een een manifeste onderschatting van Wagners scheppende creativiteit impliceren.

Senta introduceerde zichzelf in de ballade door de nadruk te leggen op "Ich". Ze verlaat de wereld van Daland en Erik en ze stapt in de legende van de Hollander. Geen wonder dat Erik haar waarschuwt. Zo'n onderneming is immers dodelijk, want de vrouw in het verhaal (dat ze zelf ook vertelde!) kan de vervloekte Hollander enkel en alleen redden door te sterven. Senta legt hiermee haar eigen lot vast op het einde van haar ballade. En zie. Wat gebeurt er meteen na de ballade? Daland brengt de Hollander op scène. Haar wens is werkelijkheid geworden. Hier beginnen beide werelden met elkaar onontwarbaar verstrengeld te geraken. De Hollander (de wereld van de legende) komt de kamer van Daland in Noorwegen binnengestapt (de echte wereld). De wereld van de legende is realiteit. Vanaf nu is Senta onderdeel van het verhaal dat ze zopas nog vertelde, zoals ook Wagner autobiografisch materiaal in zijn eigen werken verwerkt. Senta verlangde naar escapisme. Ze wilde ontsnappen aan de routine van het spinnen. Ze wilde ontsnappen aan het dagelijkse leven. Ze wilde ontsnappen van Erik. Het gaat echter nog verder. Senta wilde vooral ook ontsnappen aan de realiteit zelf. Ze vlucht weg in de wereld van de legende en ze slaagde er in de legende "echt" te maken. Dat impliceert ook dat ze zal sterven en daar heeft ze schijnbaar geen enkel probleem mee. Senta lijkt geen vat meer te hebben op de realiteit en haar opofferingsdrang is eerder pathologisch te noemen. (Afbeelding 06)

Om die reden is de dood van Senta ook nutteloos. Is er sprake van "liefde" tussen haar en de Hollander? Helemaal niet! Ook in Wagners tekst is daar bitter weinig van terug te vinden. De Hollander en Senta willen totaal verschillende dingen. Zij wil ontsnappen aan de wereld van de realiteit door de wereld van de legende op te zoeken. Hij wil verlost worden, zoals de legende het ook voorschrijft. Beiden kunnen hun doel enkel bereiken indien Senta sterft. Dat is wat hij nodig heeft en dat is wat zij bereid is te doen. Dit brengt een laatste paradox in stelling. De Hollander bestaat in de legende alleen maar omdat hij eeuwig is. Hij is eeuwig op zoek naar een vrouw die hem kan verlossen. Eens Senta sterft voor de Hollander, sterft niet alleen zij, maar ook de Hollander. Daarmee bedoelen we niet alleen het figuurtje, maar ook zijn legende. Vanaf

dat moment is hij geen doler meer en is er bijgevolg ook geen legende meer. Senta's zelfopofferende daad doodt bijgevolg de legende waar ze zo graag deel van wilde uitmaken. Wagners werk vernietigt met andere woorden de mythologische context waarop het is gebouwd. De opera is om die reden dan ook anti-legendarisch of anti-mythologisch. Het is een romantische verwerking van ruwe mythologische verhaalstof, waar de kunstenaar, zoals vaak, een eigen draai aan gaf om eigenlijk totaal iets anders te zeggen.

2. Muziek

2.1. Een progressieve opera?

'Der Fliegende Holländer' staat te boek als de eerste van de zogenaamde 'meesteropera's' van Richard Wagner. Het is het oudste werk dat tegenwoordig in het programma van de Bayreuther Festspiele wordt opgenomen. De componist zelf oordeelde destijds dat zijn volwassen muzikale carrière was gestart met dit werk en dat de muziek ervoor dichter aansloot bij zijn latere werken dan bij zijn allervroegste. Kortom, Wagner zelf schijnt 'Der Fliegende Holländer' te hebben geïnterpreteerd als een sleutelmoment in zijn stilistische evolutie. Hij vond het zijn vroegste meesterwerk en zou er zich later over beklagen dat hij nooit de tijd had gevonden om het stuk te herwerken om het nog meer in lijn te trekken met zijn volwassen oeuvre. Een dergelijk zelfverklaard startpunt is op zich al intrigerend, maar waarom was deze opera voor hem nu precies zo belangrijk? (Afbeelding 07)

Tegenwoordig ziet men in Der Fliegende Holländer een eerste stap in de richting van wat Wagner zelf het "muziekdrama" heeft genoemd, een concept dat hij enkele jaren na de creatie ervan uitvoerig zou beschrijven in zijn theoretisch meesterwerk 'Oper und Drama' uit 1851. Het Wagneriaans muziekdrama wordt over het algemeen begrepen als een ononderbroken geheel zonder artificiële schotten tussen verschillende "nummers", waarbij het overduidelijk is waar een aria eindigt of een ensemble begint. Een muziekdrama is een groot homogeen doorgecomponeerd geheel dat nergens een expliciet onderscheid maakt tussen de formele nummers en de reciterende delen. Een dergelijk kunstwerk was in Wagners ogen helemaal geen "opera" meer, maar een nieuw genre, waar niet langer de sensualiteit van de muziek, maar de grootsheid van het drama op het voorplan zou komen. Op die manier was het muziekdrama dan ook intellectueel superieur te noemen aan het genre "opera" dat hij associeerde met de muziek van de Franse componisten Auber, Halévy en Meyerbeer die in de Parijse Opéra hun successen boekten.

Klopt dit wel? Indien we de feiten onder ogen komen, dan moeten we vaststellen dat Wagner voor wat betreft Der Fliegende Holländer niet van meet af aan de ambitie kan hebben gehad om van dit werk een muziekdrama te maken, toch niet in de zin zoals het dat zelf jaren later zou beschrijven. We weten dat de componist zijn eerste prozaschets opbouwde rond formele types (zoals ensembles, scènes, dubbele aria's, etc.) en dat hij minstens drie zo'n "nummers" had uitgeschreven om ze aan te bieden aan uitgerekend de directeur van de Parijse Opéra in de hoop er zijn opera te kunnen realiseren. Concreet gaat het om Senta's ballade uit het tweede bedrijf, het Noorse koor "Steuermann!" uit het derde bedrijf en het zogenaamde "Spukgesang" dat er op volgt. Deze werden al geschreven in de zomer van 1840, maar de auditie in de Opéra zou er nooit komen.

Kortom: Wagner zou later beweren dat Der Fliegende Holländer een eerste stap was in de ontwikkeling naar het muziekdrama, maar te oordelen naar het afgewerkte product, afgewogen tegenover zijn eigen standaarden van tien jaar later, moeten we vaststellen dat de partituur in de ogen van deze componist ook heel duidelijke

conservatieve elementen in zich droeg. Het leidt ons tot de vraag of we Wagner wel moeten geloven indien hij beweerde dat *Der Fliegende Holländer* voor hem zo'n grote stap voorwaarts betekende. Waarin schuilt dan de vermeende progressiviteit van deze opera indien deze niet valt af te lezen uit de vormstructuren?

Daarbij komt nog dat deze opera tijdens Wagners leven ook nooit enige betekenisvolle populariteit heeft weten te verwerven. Bij de première in Dresden in 1843 werd de mislukking ervan geweten aan de bariton Johann Michael Wächter die de titelrol zang. Deze bleek niet over het charisma noch over het uithoudingsvermogen te beschikken om deze cruciale rol goed aan te kunnen. Toch waren de persreacties ook op andere plaatsen eerder kritisch voor het werk. Bij latere hernemingen waren de reacties nooit vrij van kritiek op het werk en een nadere analyse van deze reacties brengt ons niet in de eerste plaats tot de conclusie dat het werk destijds werd geïnterpreteerd als zeer vernieuwend. Wel integendeel!

Reacties op *Der Fliegende Holländer* maken duidelijk dat deze opera in de Duitstalige wereld werd beschouwd als een werk dat kaderde in de traditie van de zogenaamde Schaueroper. Dit is een genre dat eigen was aan de duistere vroege romantiek in Duitsland. Het is een "zwarte romantiek", een "huiveropera". In zulke verhalen wordt de protagonist over het algemeen geconfronteerd met een of andere manifestatie van het pure kwaad. In de Duitstalige literatuur zijn er voorbeelden te vinden in Ludwig Tiecks '*Der Runenberg*' (1804) of Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns '*Der Sandmann*' (1816). In de Engelstalige literatuur is dit genre vooral aan te treffen in het oeuvre van Edgar Allan Poe en '*The Fall of the House of Usher*' (1839) of Mary Shelley's '*Frankenstein*' (1818). In het Duitstalig muziektheater kan men het genre aantreffen in de opera's van Heinrich Marschner, Friedrich von Flotow en Carl Maria von Weber. Zo werd *Der Fliegende Holländer* destijds geïnterpreteerd als het zoveelste exponent van deze zwarte romantiek (Schaueroper) in het Duitse muziektheater.

Ook Eduard Hanslick, een van de voornaamste en opmerkelijkste Duitstalige kunstcritici van zijn tijd, was geen liefhebber van de opera. Naar aanleiding van de Weense opvoering van deze opera in 1860 schreef deze een interessante recensie. Hij vond het genre waarin Wagner schreef op dat ogenblik gedateerd. Rond 1860 was de traditie van de Schaueroper inderdaad al ten onder gegaan, maar Hanslick gaf wel toe dat het werk waar hij over schreef intussen al zeventien jaar oud was. Toch moet Wagners opera aan het chronologische uiteinde van het genre worden gesitueerd. Zo dateerde '*Der Freischütz*' van Weber uit 1821, '*Der Vampyr*' van Marschner uit 1828, '*Lady Melvil*' van von Flotow uit 1838 en Wagners '*Der Fliegende Holländer*' uit 1843. Afgaande op het genre waarbinnen Wagner werkt, kan de opera maar met moeite progressief worden genoemd. Dat was ook de conclusie van Hanslick.

Zijn er dan tussen alle persreacties geen recensies te vinden die het werk progressief noemden? Die zijn er wel. Een vaak geciteerde is die uit de *Zeitung für die elegante Welt* van 11 januari 1843. Die stelt dat de opera van begin tot einde een grote ballade is. Het onderscheid tussen de nummers valt deze recensent veel minder op. Het is volgens hem een mooi, groot en doorgecomponeerd geheel in de stijl van een ballade. "Is dit een echte opera?" vraagt de recensent zich af. "Er zijn bijna geen duetten, recitatieven en aria's meer". Dit moet de auteur van "Oper und Drama" als muziek in de oren hebben geklonken. De recensie verscheen in het tijdschrift van Wagners vriend, Heinrich Laube. Wagner zou zelf regelmatig bijdragen tot dit tijdschrift (vaak onder een pseudoniem of anoniem) en het vermoeden bestaat dan ook dat Richard Wagner zelf de schrijver was van deze recensie. (Afbeelding 08)

Samenvattend lijkt het er sterk op dat het stuk destijds niet meteen als zeer vernieuwend werd beschouwd. Het feit dat we daar tegenwoordig een startpunt van

een evolutie naar een muziekdrama in zien, heeft veel te maken met Wagners eigen (her-)interpretatie van zijn eigen werk, waarbij hij post factum 'Der Fliegende Holländer' een voorname plaatst toedichtte binnen de evolutie van zijn eigen denken. Het was een van de meer opmerkelijke talenten van Richard Wagner als auteur; zijn talent om zijn eigen verleden telkens opnieuw heruit te vinden in het licht van zijn ultieme streven, waarbij zijn hele leven en werk overkomt als een strakke, rechtlijnige, gestroomlijnde en doelgerichte handeling, terwijl zijn zoektocht in werkelijkheid eerder traag, aarzelend, strompelend en hobbelig was.

2.2. Senta's ballade (opnieuw)

Wagner zelf hechtte een groot belang aan deze ballade. Het was de eerste tekst die hij voor deze opera op muziek zetten en naar eigen zeggen was het voor hem de nucleus van zijn volledige compositie. Een ballade is doorgaans een op muziek gezet verhaaltje dat de volgende kenmerken heeft. Het is een dramatische vertelling waar enige actie in komt. Het is dus geen contemplatief gedicht dat mijmert over de grote vragen van het leven. Het is een ononderbroken geheel, waarin niet wordt gepauzeerd om commentaren of reflecties tussen te werpen. Op het einde is het verhaal ook af, klaar, helder en duidelijk. Goethes 'Erkönig' zoals op muziek gezet door onder meer Franz Schubert is daar een mooi voorbeeld van.

De ballade wordt door Wagner gebruikt om er de legende over de Vliegende Hollander mee te vertellen. Het duistere karakter van deze Schaueroper wordt er voorgesteld en zijn voorgeschiedenis wordt uitgelegd. Het vertellen van deze voorgeschiedenis zal bij liefhebbers van Wagners werk de herinnering oproepen naar de uitvoerige flash backs in 'Tristan und Isolde' of zelfs de volledige 'Ring des Nibelungen'. In het eerste voorbeeld wordt de hele probleemstelling van de opera geopenbaard doorheen dialogen over wat er voorheen is gebeurd. In het tweede voorbeeld horen we zelfs regelmatig een relaas over dingen die we zelf hebben gezien (hoe dikwijls vertelt Siegfried niet dat hij die draak heeft gedood? En dat terwijl we het hem zelf in het tweede bedrijf van 'Siegfried' hebben zien doen). De ballade van Senta is een vertelling over een 'prehistorie', noodzakelijk om het verhaal van de opera als geheel te kunnen volgen.

Het gebruik van de ballade in Wagners 'Der Fliegende Holländer' was op zich ook niet heel vernieuwend. Vrij vaak maakte men gebruik van dit procedé in de Duitse en Franse opera uit de jaren 1830. Voorbeelden van gelijkaardige ballades die een soortgelijke functie hebben, zijn de ballade van Jenny ('D'ici voyez ce beau domaine') uit 'La Dame blanche' van Boieldieu uit 1825, waarin de geest van de witte dame die over de velden dwaalt wordt voorgesteld. Verder is er de romanze van Emmy, 'Sieh, Mutter, dort den bleichen Mann' uit Marchners 'Der Vampyr' uit 1828, een gelijkaardige romance van Raimbaut, 'Jadis regnait en Normandie' uit Meyerbeers 'Robert le diable' uit 1830, die uit Kreutzers 'Nachtlager in Granada' uit 1834 die begint met 'Wer klagt am Gitterfenster' en uit Aubers 'Fra Diavolo' uit 1830 Zerlines couplets 'Tremblez au sein de la tempête'. In alle gevallen wordt een min of meer kwaadaardig persoon voorgesteld met een duistere voorgeschiedenis. Senta's ballade kadert in deze traditie en toen het publiek in 1843 te Dresden deze voorgeschoteld kreeg, dan wist het heel goed waaraan men zich te verwachten had.

Zoals eerder uitgelegd, introduceert Senta's ballade de legende over de Vliegende Hollander, een anti-held met een dubieus karakter. De ballade presenteert zichzelf als een eng verhaal, vol folklore en bijgeloof. De meisjes en Mary kennen het verhaal en lijken er weinig geloof aan te hechten. Senta is hierop een uitzondering. Haar geloof in de legende is immers de *conditio sine qua non* van de opera. Zij omarmt het lot van de Vliegende Hollander en vraagt zelfs aan de meisjes om te bidden, opdat hij

een ziel zal vinden die hem trouw zal blijven tot in de dood. De muziek klinkt op dat ogenblik als een gebed.

Muzikaal bestaat de ballade uit de gebruikelijke afwisseling van strofe en refrein. De muziek opent met een orkestrale prelude van tien maten. Hier horen we een tremolo op de kwint als schrikbarend effect, de stereotypering van angst in de strijkers. Het tremolo op de strijkers was een bekend cliché van de Schaueroper. Na deze tien maten horen we het motief van de Hollander, gevolgd door het chromatisch golfmotief dat zijn omzwervingen op zee verbeeldt. In de eerste strofe heeft Senta het over de bleke man op het schilderij. Meteen horen we het ballademotief dat eigen is aan deze ballade. In het refrein spreekt zij over haar hoop op verlossing, waarbij het Senta-motief (of: verlossingsmotief) uit de ouverture weerklinkt. De tweede strofe behandelt de eed van de Hollander en begint opnieuw met het Hollanderthema in het orkest gevolgd door het balladethema van Senta. In het daaropvolgend refrein zingen de Noorse meisjes mee. In de derde strofe vertelt Senta over hoe de Hollander om de zeven jaar aan land mag komen om zich een vrouw te zoeken die hem trouw zal blijven tot in de dood. De afwisseling van strofes en refreinen is op zich een mooie illustratie van het lot van de Hollander. Elke strofe is een representatie van de Hollander op zee, terwijl het refrein de uitbeelding is van zijn zoektocht op het land naar een liefdevolle vrouw. De afwisseling strofe-refrein symboliseert deze eeuwige cyclus. In de coda echter schuilt nog een verrassing. Wagner laat Senta opveren uit haar stoel en laat haar over zichzelf te vertellen. Hier lijkt deze cyclus doorbroken te worden, waardoor ook het einde van de opera wordt voorspeld.

Dit geeft aan de ballade wel een uniek effect dat ook gevolgen heeft voor de interpretatie van de ballade als microkosmos voor het volledige stuk. Allicht moeten we het als volgt begrijpen. Als kind hoorde Senta de ballade uitzonderlijk vaak, telkens op haar aandringen. Kinderen hebben de neiging om hetzelfde verhaal keer op keer te willen horen, tot op het punt dat ze het eigenlijk al van buiten kennen. Het hierboven genoemde balladethema werd haar vast door Mary aangeleerd. Aangezien zij deze ballade niet meer wil zingen, neemt Senta zelf het initiatief. Het balladethema wordt daarom geacht onderdeel te zijn van een authentieke vertelling. In die coda eigent Senta zich die vertelling toe door zichzelf er een plaats in te willen geven. In een extatische opwelling zingt ze "Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöset!". Het dwingt ons tot de conclusie dat we onmogelijk kunnen weten of we de volledige ballade gehoord hebben of niet. We hoorden drie strofes vooraleer Senta uit haar stoel opveert, maar we hebben geen manier op te weten hoeveel strofes deze ballade telde toen die werd gezongen door Mary. Misschien missen we wel een deel van het verhaal. Daarom is het aannemelijk om te stellen dat we enkel Senta's interpretatie van de ballade hebben gehoord, waarmee ze zelf creatief aan de slag is gegaan. Wat we horen is dus geen aloude volkse vertelling, maar Senta's interpretatie daarvan.

2.3. De ouverture

De ouverture tot 'Der Fliegende Holländer' werd door Wagner omschreven als een "programmatische commentaar". Dat betekent dat de muziek een programma heeft en dus een verhaal wil vertellen en dat dit verhaal bijdraagt tot en in verband staat met het volledige drama. Opmerkelijk is echter dat de vormstructuur van Wagners ouverture zeer traditioneel is. Zij is ontleend aan de muziek van Beethoven en Weber. Zij gaven hun orkestouvertures een sonatevorm, hetgeen ook voor Wagners werk het geval is. Wagners ouverture heeft echter een bijzonder losse vormstructuur, hoewel de sonatevorm nog duidelijk herkenbaar is. (Afbeelding 09)

In de expositie van deze ouverture worden twee hoofdthema's met elkaar geconfronteerd. Het eerste thema is dat van de Vliegende Hollander en het tweede dat

van Senta (of van de verlossing), even verderop. De muziek is dezelfde als die van het refrein van haar ballade. Wagner weegt deze twee thema's tegenover elkaar af en plaatst daarmee de twee protagonisten tegenover elkaar (Hollander en Senta). Eens zij elkaar ontmoeten en herkennen, lost het drama op als een eenvoudig bruistabletje.

Na de expositie volgt de doorwerking. Daar begint Wagner aan een diabolische reis. Met de twee hoofdmotieven, alsook met een aantal andere, begint Wagner op dramatische wijze het verhaal over de vele zeereizen van de Hollander te vertellen. Hier en daar horen we gekende motieven weerklinken, alsook het thema uit het koor van de Noorse zeelui uit het begin van het derde bedrijf. Logischerwijs laat Wagner zijn doorwerking wat lang doorrazen. De storm en de zeereizen staan nu eenmaal centraal in deze opera en levert ook tamelijk virtuoze orkestmuziek op. Zulke muziek zou later een inspiratie zijn voor de symfonische gedichten van Franz Liszt.

Op de expositie volgt doorgaans de recapitulatie, maar het respecteren van deze vormformule zou een terugkeer naar de beginsituatie impliceren, hetgeen voor wat betreft deze opera wat misplaatst zou kunnen zijn. In de plaats daarvan schrijft Wagner een korte coda die alludeert op de spirituele overwinning van de twee protagonisten op het einde van de opera. Hierbij moet worden gezegd dat Wagner in het totaal drie versies schreef van deze coda. In 1841 schreef hij de oorspronkelijke ouverture, in 1852 wijzigde hij deze om de ouverture ook als zelfstandig orkeststuk te kunnen gebruiken en in 1860 herschreef hij de coda voor de uitvoering die in Wenen door Hanslick bezocht werd. Daar stopte hij het Sentamotief weg helemaal op het einde.

We kunnen stellen dat de vorm van deze ouverture tegelijk iets traditioneels en iets vernieuwends bood. De vormopbouw in sontavorm was een duidelijk traditioneel gegeven. Het vernieuwende was de manier waarop hij deze vorm heel wat minder strak interpreteerde.

2.4. Leitmotive

'Der Fliegende Holländer' heeft ook de reputatie de opera te zijn waarin Wagner voor het eerst uitvoerig gebruik maakte van een muzikaal netwerk van motieven. Deze motieven blijven in deze opera kleven aan personen en aan concepten die met sommige personen verbonden zijn. De ouverture vertoont daar duidelijk de sporen van. Een groot aantal motieven die later in de opera zullen opduiken om er hun definitieve betekenis te krijgen, worden al gehoord in de ouverture. Ook dat zou een reden kunnen zijn om deze ouverture uniek te noemen. Het drama wordt in de muziek verteld door gebruik te maken van een tiental korte motieven die doorheen de opera hun betekenis zullen krijgen.

Toch is het interessant om te zien hoe Wagner zelfs kennelijk het Hollander-thema geheel anders interpreteerde dan bijvoorbeeld het Sentathema. Beiden zijn protagonisten in dit verhaal en kunnen gezegd worden even belangrijk te zijn. De ene kan in dit verhaal niet zonder de andere. Indien we het Hollanderthema interpreteren, dan lijkt ons dat dit thema vooral gehoord wordt in connectie met het hoofdpersonage. Wanneer we dat thema horen, denken we aan hem of zien we hem. Verder zijn er weinig of geen gedachten mee geassocieerd. Het is klaar en duidelijk zijn eigen persoonlijke thema. Het Sentathema daarentegen is minder eenduidig. Uiteraard slaat de melodie op de figuur van Senta, maar het wordt vooral ook geassocieerd met wat zij in deze opera representeert, namelijk verlossing. Om die reden wordt dit thema ook wel eens het Erlösungsthema genoemd. Het bestaan van een dergelijk thema brengt 'Der Fliegende Holländer' verder in lijn met de latere Wagneropera's inzonderheid 'Tristan und Isolde', 'Der Ring des Nibelungen' en 'Parsifal', waar in al deze gevallen een verlossingsthema aan de orde is.

Je zou daarom kunnen stellen dat het thema van de Hollander altijd verwijst

naar het mannelijke hoofdpersoonage, terwijl het thema van het vrouwelijk hoofdpersoonage ook geassocieerd moet worden met haar rol in het drama. Senta is de agens van verlossing. Genderexperten merkten eerder al op hoe de mannelijke protagonist in de muziek alleen maar wordt aanzien voor wie hij is, terwijl de vrouwelijke protagonist wordt gedefinieerd in termen van wat zij voor dat mannelijke hoofdpersoonage kan betekenen: verlossing. De gelijkschakeling van het Sentamotief met het Verlossingsmotief suggereert dit.

Even opvallend is de opbouw van de muzikale thema's. Ook daarin lijkt de componist vooruit te verwijzen naar de wereld die hij zou scheppen in 'Der Ring des Nibelungen'. Het Hollanderthema zelf zou afkomstig kunnen zijn uit de wereld van de 'Ring'. Indien men het vergelijkt met het zwaardmotief uit de 'Ring', dan stellen we vast dat beide motieven een open einde kennen, een fanfare-achtige eigenschap, hetzelfde aantal noten hebben en dan nog in hetzelfde ritme. De vergelijking met het hoornmotief of het motief van de gouden appels, is even opvallend. Het toont aan welk een belang het systeem van Leitmotive had voor Wagner en hoe de muzikale syntaxis van de Hollandermotieven vooruit wijzen naar die van de 'Ring des Nibelungen'.

'Der Fliegende Holländer' kent een netwerk van een bescheiden aantal Leitmotive. In vergelijking met 'Das Rheingold', een opera met een gelijkaardige lengte, is dat eerder weinig. Daar kan men meer dan veertig motieven ontdekken die zich ook in de drie daaropvolgende opera's van de tetralogie doorzetten. De verwezenlijking in 'Der Fliegende Holländer' is daarom een heel pak minder indrukwekkend, maar is een voorname stap in het muzikale denken van Richard Wagner.

2.5. Italianità

Tot hier toe hebben we het voornamelijk gehad over Duitse en Franse invloeden op het werk van Richard Wagner. Duits was de vormformule van de ouverture die een sonatevorm hanteert in de traditie van Weber en Beethoven. Tevens was ook het hele genre van de Schaueroper een in Duitsland bijzonder populair fenomeen. Het voornaamste kenmerk daarvan dat ook zijn weg vond in de partituur van 'Der Fliegende Holländer' is het overmatig gebruik van tremolo. Deze werd zo overdadig gebruikt dat Hector Berlioz juist dit kenmerk er uit pikte om te bekritisieren:

2.5.1. De partituur van 'Der Fliegende Holländer' vond ik opmerkelijk vanwege haar donker koloriet en zekere stormeffecten die vanuit de verhaallijn zelf worden vertaald in de muziek, maar ik kon het niet helpen het overdadig gebruik van 'tremolo's' op te merken. Het stoorde omdat deze kunstgreep me ook al was opgevallen in 'Rienzi' en omdat het een intellectuele luiheid van de kant van de componist verradt waartegen de componist onvoldoende waakzaam is. Van alle orkestrale effecten is de 'tremolo' er een waar de luisteraar het snelste zijn buik van vol heeft. Het veronderstelt geen enkele verbeelding van de kant van de componist die eigenlijk geen goede muzikale ideeën er boven of eronder hoeft te plaatsen.

2.5.2.

Frans was onmiskenbaar de ballade, alsook het opvatten van de volledige opera in grote scènebeelden in de stijl van de Grand Opéra. Dit is vooral merkbaar aan het begin van het derde bedrijf. In het verlengde daarvan kan men de grote rol voor het koor in diezelfde scène als typisch Frans beschouwen. Wagner was daarmee niet aan zijn proefstuk toe. Ook in 'Rienzi' had hij al gebruik gemaakt van dergelijke ingrepen.

Naast een Franse en een Duitse invloed is er – misschien minder voor de hand liggend – ook een invloed merkbaar in 'Der Fliegende Holländer' van de Italiaanse opera. Deze is vooral merkbaar in de formules voor aria's en ensembles, waar Wagner gebruikt maakt van de zogenaamde Rossini-formule die ook door componisten als Bellini, Donizetti en de jonge Verdi zou gebruikt worden. De formule zou dankzij het werk

van Donizetti, Bellini en vooral Meyerbeer ook in Frankrijk de norm worden en beïnvloedde op die manier ook de muziek van Richard Wagner. De Rossini-formule is beter bekend als de “dubbele aria”. De vormstructuur komt concreet neer op de volgende indeling:

Voor een Recitatief en aria: (ook wel “dubbele aria” genoemd)

- Scena: scène in recitatiefstijl
- Cantabile (Cavatine): lyrisch deel (meestal Andante)
- Tempo di Mezzo: tijdelijke terugkeer naar recitatiefstijl, ter contrast met het cantabile en om de overgang naar de ‘cabaletta’ niet te bruuskeren.
- Cabaletta: korte vlugge beweging die het slotdeel van de aria vormt; vaak gezongen in de zogenaamde ‘parlandostijl’ (de woorden worden sneller gezongen dan de normale spreektaal zou toelaten).

Voor een Recitatief een duet:

- Scena: scène in recitatiefstijl
- Tempo d’attacco: In hetzelfde tempo, maar niet langer in recitatiefstijl.
- Cantabile (Cavatine): lyrisch deel (meestal Andante)
- Tempo di Mezzo: terugkeer naar de recitatiefstijl
- Cabaletta: een vlug slotdeel

Voor een finale:

- Scena: scène in recitatiefstijl
- Tempo d’attacco: hetzelfde tempo, maar niet langer in recitatiefstijl
- Largo concertato: lyrisch en langzaam concorderend ensemble
- Tempo di mezzo: transitiedeel, minder lyrisch
- Stretta concertata: een snel slotdeel

In Wagners muziek voor deze opera duikt deze vormstructuur onder meer op in de grote aria van de Hollander. Deze begint met een scena (“Die Frist ist um”) in recitatiefstijl. Elke stap van het recitatief wordt hierbij begeleid door een accent in de lage strijkers en blazers, terwijl de Hollander het verhaal vertelt over zijn zoektocht naar verlossing. Hierop volgt een meer lyrisch deel, waarin het personage ingaat op zijn eindeloze reizen en zijn vergeefse pogingen om zichzelf met zijn schip de vernieling in te varen. De muziek herinnert sterk aan de doorwerking uit de ouverture tot deze opera. In het mezzo di tempo, spreekt de Hollander over “de engel van god” die hem zal redden, waarna hij in een cabaletta de aria afsluit. Deze vormstructuur komt rechtstreeks uit de Italiaanse opera, waarmee Richard Wagner heel duidelijk vormstructuren uit de traditionele operawereld hanteert ondanks zijn latere benadrukken van het tegendeel.

2.6. Tussen traditie en toekomst

Terugkerend op het uitgangspunt moeten we besluiten dat Wagners muziek voor ‘Der Fliegende Holländer’ zeker niet de grote muzikale revolutie was die hij er later van wilde maken. Stilistisch werd het werk bekeken doorheen het perspectief van een traditionele Schaueroper, een genre dat op dat ogenblik al bijna twee decennia oud was. Hij gebruikte daartoe de traditionele clichés, zoals balladeformules en een overmatig gebruik van tremolo’s om angst en ontreddeering te suggereren. De meeste vormstructuren in deze opera zijn eerder traditioneel. Zo voorzag Wagner een ouverture in een klassieke sonatevorm, in de stijl van Beethoven en Weber. Er is verder ook een afwisseling van nummers (aria’s, duet, trio) met meer reciterende delen en grote muzikale ‘tableaux’ zoals in de Franse opera. De aria’s en ensembles gebruiken vaker wel dan niet een traditionele vormformule, waaronder het gebruik van de dubbele ariavorm die ontstond in de generatie van Rossini. Heel vernieuwend konden deze elementen niet gevonden worden en de persreacties die over de eerste voorstellingen van ‘Der Fliegende Holländer’ te verzamelen zijn, wijzen ook uit dat de tijdgenoot deze muziek als

weinig vernieuwend ervaarde. Hanslick duidde de opera als eerder traditioneel, terwijl Berlioz vooral het cliché van het tremolo bekritiseerde.

De voornaamste elementen die verwijzen naar de latere muziekdrama's van Wagner zijn ten eerste het gebruik van een steeds complexer wordend netwerk van Leitmotive die kunnen geassocieerd worden met personen of concepten. Pas in 'Der Ring des Nibelungen' zou de componist het maximale uit dit procedé proberen te halen. Ten tweede valt er wel een zekere mate van bevrijding van traditionele vormstructuren vast te stellen, zonder dat deze ooit worden opgegeven of overboord gegooid. Wagner vertoont wel degelijk een drang om verder te gaan dan enig voorgaand werk, maar leek deze ambitie niet te kunnen waarmaken.

Kalender 2017-2018

September	
Zaterdag 23/9	OperaActiviteit#15: <i>Das Wunder des Heliane</i>
Oktober	
November	
Donderdag 09/11	<i>Le Vaisseau fantôme</i> in de Euroscop*
Zaterdag 25/11	Algemene Vergadering 2017 + Concert Marie François— “Quatre Mains” Gent
December	
Januari	
Februari	
Zondag 4/2	OperaReis naar Amsterdam : <i>Tristan und Isolde</i>
Zaterdag 24/2	OperaActiviteit#16: Lezing <i>Der Ring des Nibelungen</i> – Huset Gent
Maart	
Zondag 4/3	Operareis naar Düsseldorf : <i>Die Walküre</i>
Zondag 18/3 tot Woensdag 4/4	OperaBallet Vlaanderen Antwerpen : <i>Parsifal</i> *
April	
Vrijdag 19/4 tot Zondag 6/5	De Munt : <i>Lohengrin</i> *
Zaterdag 21/04	LohengrinDag – Gent
Zaterdag 21/04 en Zondag 22/04	Internationaal operaweekend rond <i>Lohengrin</i> georganiseerd door de Cercle belge francophone Richard Wagner – Brussel
Zondag 22/04	<i>Lohengrin</i> in de Munt (ticketverkoop afgesloten)
Mei	
Zondag 6/5	OperaReis naar Düsseldorf : <i>Siegfried</i>
Juni	

Opmerking:

Deze kalender is onder voorbehoud. Sommige activiteiten kunnen nog geschrapt of toegevoegd worden. Voor de activiteiten aangeduid met het teken *, hebben we geen eigen plaatsen, maar gaat het om tips voor Wagnerianen.



WAGNERVRIENDEN

Elisabethlaan 278
8400 Oostende

info@wagnervrienden.be

www.wagnervrienden.be

www.facebook.com/
wagnervrienden

Ondernemingsnummer:
0846.548.989

Rekeningnummer:
BE28 3631 0687 2620
BIC BBRUBEBB

Verantwoordelijke uitgever :
WagnerVrienden vzw

De verantwoordelijke uitgever en de Raad van Bestuur zijn niet verantwoordelijk voor de in dit *WagnerNieuws* opgenomen teksten. Elke auteur is individueel verantwoordelijk voor het door hem of haar ondertekende artikel.

Colofon

Hebben meegewerkt aan deze editie:

- Bernard Huyvaert
- David Vergauwen

Raad van Bestuur WagnerVrienden vzw:

- Voorzitter: Bernard Huyvaert
- Ondervoorzitter: Bruno Vanneste
- Penningmeester: Francis Van Rossum
- Secretaris: Stefan Burke
- Bestuurslid: Eliane De Wispelaere

Stichtend Ambassadeur: Maestro Paolo Carignani

Ambassadeurs: Lucas Blondeel, Franco Farina, Dmitri Jurowski, Susan Maclean, Irène Theorin, Ann Vancoillie, Willem Van der Heyden, Werner Van Mechelen, Andrew Wise

Lidmaatschap:

- Individueel lidmaatschap: € 40
- Duo-lidmaatschap: € 50
- Jongeren (<31): € 20

Partners van WagnerVrienden vzw: Amarant vzw,

Cercle belge francophone Richard Wagner, Cercle Richard Wagner Lyon, Wag-
nergenootschap Nederland.

De WagnerVrienden zijn aangesloten bij de “Gesellschaft der Freunde von Bayreuth” en het “Richard Wagner Verband International”.

Heb je opmerkingen over of suggesties voor ons magazine? Stuur dan gerust een e-mail naar info@wagnervrienden.be. Wij zijn ook steeds op zoek naar kwalitatieve bijdragen voor ons magazine. Deze mag je ons steeds bezorgen per e-mail.