

TUSSEN TRADITIE EN VERNIEUWING

door Reinder Pols

Van alle Wagneropera's bevat «Der fliegende Holländer» wellicht het meest autobiografische elementen. Richard Wagner verweefde verwijzingen naar de echte operatraditie met tal van nieuwe aanzetten en net deze combinatie van traditie en vernieuwing maakt dit werk tot een scharnierpunt binnen de romantische traditie. Tegelijk vond de componist in «Der fliegende Holländer» zijn eigen stem. Daarom behoort deze opera dan ook met recht en rede tot de canon van de grote Wagneropera's.

«Het verhaal van de Vliegende Hollander is een mythisch gedicht van het volk: een oeroude karaktertrek van het menselijke wezen drukt er zich met een aangrijpende kracht in uit. Deze karaktertrek is, in zijn breedste betekenis, het verlangen naar rust na de stormen van het leven. [...] Hier werd gebroken met een oude wereld; het verlangen van Odysseus naar zijn vaderland, zijn huis en zijn vrouw had zich, nadat het in het lijden van de 'Wandelende Jood' de vorm had aangenomen van een verlangen naar de dood, aangescherpt tot een verlangen naar het nieuwe, onbekende, nog niet aanwezige maar reeds voorvoelde. Deze eigenschap treffen we in verschrikkelijk hoge mate aan in de mythe van de Vliegende Hollander, dit gedicht van het zeevaardersvolk uit de historische tijd van de ontdekkingsreizen.» In zijn autobiografische pamflet *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851) schuwt Wagner geen hoogdravende woorden om de thematiek van *Der fliegende Holländer* tot universele dimensies op te tillen.

Het thema van het spookschip of van de vervloekte kapitein was al populair in de Hollandse 17de eeuw, maar het zou nog tot de vroege 19de eeuw duren vooraleer het in de literatuur doorsijpelde, en dan voornamelijk in Engeland: Walter Scott met zijn zeeroversgedicht *Rokeby* (1812), Thomas Campbell in zijn ballade *The deathboath of Heligoland* (1825), Edward Fitzball in zijn theaterstuk *The Flying Dutchman* (1826) of de Engelse kapitein Frederick Marryat in de roman *The Phantom Ship* (1837). Misschien is het stuk dat Heinrich Heine heeft gezien en waarvan hij het relaas doet in zijn *Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski* (1831), wel Fitzballs *The Flying Dutchman*, dat in het Adelphi-Theater in Londen werd opgevoerd. En mogelijk ligt een foutieve vertaling van de Engelse titel van dit stuk, *The Flying Dutchman*, aan de basis van het feit dat we nu het verhaal kennen als «de Vliegende Hollander» in plaats van het veel juistere «de Vluchtende Hollander»...

Het staat buiten kijf dat Wagner zijn onderwerp leerde kennen via Heinrich Heine. Waarschijnlijk las Wagner de *Memoiren* in 1838 in Riga (waar hij het jaar voordien tot kapelmeester aan de opera was benoemd). De lectruur alleen was voor Wagner duidelijk niet genoeg om er meteen een opera in te ruiken. Maar zijn persoonlijke belevenissen zouden hier snel verandering in brengen.

Om zijn schuldeisers te ontlopen vluchtte Richard Wagner in de zomer van 1839 samen met zijn vrouw uit Riga. Einddoel van hun reis was Parijs, het toenmalige Mekka van de kunstenaar. In het holst van de nacht staken ze de zwaarbewaakte Russisch-Pruisische grens over, en in Pillau scheepten ze in op een klein koopmanschip dat hen naar Londen zou brengen. Het werd een reis die Wagner niet snel zou vergeten: niet minder dan drie stormen verlengden de achtdaagse oversteek tot een drie en een halve week durende beproeving, waarbij ze de dood in de ogen meenden te

zien. Tijdens een van die stormen moest hun bootje schuilen in een Noorse fjord bij het vissershaventje Sandviga (Sandwike noemt Wagner het in *Mein Leben*): «Hier dook de 'Vliegende Hollander' voor mij weer op: door mijn eigen toestand won hij aan impact op mijn geest; door de stormen, de enorme golven, de Noorse rotswanden langs het water en de bedrijvigheid op het schip kreeg hij een concreet uitzicht en kleur», herinnert Wagner zich later in *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851). In mei 1840 zet Wagner in Parijs een eerste proza-ontwerp voor een nieuwe opera op papier...

Twee jaar lang probeerde Wagner in Parijs als kunstenaar door te breken, maar het leverde hem alleen maar schulden op. In de zomer van 1840 bood hij zijn *Holländer*-ontwerp (in het Frans!) aan de directie van de Opéra in Parijs aan. Directeur Léon Pillet had er wel oren naar, betaalde Wagner 500 francs, maar gaf hem niet de verhoopte opdracht. Hij liet het ontwerp tot een libretto uitwerken door Paul Foucher (schoonbroer van Victor Hugo) en Henri Révoil, en gaf de opdracht om het op muziek te zetten... aan de Parijse huisdirigent Pierre Louis Philippe Dietsch! Deze *Vaisseau Fantôme, ou Le Maudit des mers, opéra fantastique en deux actes* verdween echter na elf opvoeringen voorgoed onder de golven.

Wagner werkte zijn eigen *Holländer*-tekst verder uit, en trok zich in de zomer van 1841 terug buiten Parijs in Meudon. Met zijn zuurverdiende 500 francs huurde hij een piano, begon koortsachtig te componeren en voltooidde zijn *Romantische Oper in drei Aufzügen* in amper zeven weken tijd!

In Parijs kon Wagners *Holländer* zijn vleugels niet uitslaan, maar dankzij de hulp van Giacomo Meyerbeer (die voor zijn steun later 'bedankt' werd met een venijnig pamflet *Über das Judentum in der Musik*) kreeg Wagner het aanbod om zijn opera *Rienzi* in Dresden te laten opvoeren en zijn *Fliegende Holländer* in de Berlijnse Hofoper. De productie in Berlijn werd op de lange baan geschoven, maar na het geweldige succes van *Rienzi* in Dresden, was men daar wel geneigd om ook het volgende werk van Wagner te creëren. Op 2 januari 1843 ging *Der fliegende Holländer* er – uitgevoerd in drie bedrijven en onderbroken door twee pauzes – in première onder leiding van de componist zelf. Het publiek had zich echter aan een tweede *Rienzi* verwacht, en kon de artistieke vernieuwingen van de *Der fliegende Holländer* niet echt smaken. Na vier voorstellingen verdween de opera er van de affiche... (Met elf voorstellingen had Dietsch het in Parijs beter gedaan!)

Kort voor de opvoeringen had Wagner in Dresden de handeling van het stuk verlegd van Schotland, waar Heine het situeert, naar de Noorse kust; Senta's vader Donald en haar aanbieder Georg werden omgedoopt tot Daland en Erik. Ook muzikaal bleef hij aan het werk sleutelen, bracht kleine veranderingen aan in de orkestratie, componeerde in 1860 zelfs een nieuw (con-

cert)slot voor de ouverture, maar kwam nooit tot de definitieve versie waar hij in zijn laatste levensjaren nog van droomde. De versie waarin we het werk nu doorgaans horen, is eigenlijk samengesteld door dirigent Felix Weingartner in december 1896. In deze vorm, die beantwoordt aan Wagners oorspronkelijke wens om het stuk als een dramatische ballade in één geheel en zonder pauzes te laten opvoeren, werd het in Bayreuth in 1901 voor het eerst in het programma opgenomen. Sindsdien maakt het deel uit van de canon van tien 'grote' Wagneropera's, terwijl de drie voorgaande opera's (*Die Feen*, *Das Liebesverbot* en *Rienzi*) uit de boot vielen.

Der fliegende Holländer was in verschillende opzichten een nieuw begin. Wagner zelf oordeelde dat hier zijn loopbaan als 'dichter' begon en zijn periode als 'maker van operateksten' afliep. Hoe vernieuwend het werk op muzikaal vlak is, valt meteen op in de fundamenteel nieuwe stijl en expressiewijze van de Hollander en Senta, waarbij de muziekdramaturgie van de personages, de dramatische expressie het overneemt van de klassieke vorm. Hier horen we duidelijk een aankondiging van Wagners late stijl. Reeds in de eerste Hollandermonoloog, die hij wel nog «Recitativ und Arie» noemt, verlaat Wagner de gebaande paden. Ook Senta, die in haar ballade formeel nog enigszins vastzit in de traditie, breekt in haar grote duet met de Hollander (eigenlijk veeleer twee in elkaar verstrengelde monologen) uit haar 'klassieke remmingen' en volgt hem in zijn nieuwheid. Belangrijker is echter dat het werk een totaalconcept uitstraalt waarbij het drama alles voortstuwt. De ouverture is hiervan reeds een kleine voorafschaduw.

Er zitten inderdaad veel nieuwe aanzetten in de partituur en in de tekst, tegelijk verwijzen tal van elementen nog naar de vertrouwde operatraditie. Juist deze paradoxale combinatie van traditie en vernieuwing maakt van *Der fliegende Holländer* zo'n fascinerend werk, een scharnierpunt binnen de romantische traditie.

Vaak is er op gewezen dat het werk nog de gebruikelijk structuur van de 'nummeropera' vertoont (een aaneenschakeling van muzikaal afgeronde gehelen zoals aria's, duetten en ensembles, zonder echt te zijn 'doorgecomponeerd'), zoals we die ook terugvinden in Duitse vroegromantische werken als Beethovens *Fidelio* of Carl Maria von Webers *Freischütz*. Juister is het echter om van een 'scenenopera' te spreken, omdat Wagner in dit werk weliswaar nog echt losse vormen als aria of duet componeert, maar ze probeert te integreren in grotere gehelen, naar het model van bijvoorbeeld de grote finales uit Mozarts latere opera's.

Verschillende van die traditionele elementen heeft Wagner nadien in zijn theoretische werken proberen te verdoezelen, om zijn *Fliegende Holländer* als een *Musikdrama-avant-la-lettre* te kunnen bestempelen. Zo probeerde hij de eenheid binnen het werk te benadrukken, door te stellen dat het ganse werk was voortgekomen uit de centrale ballade van Senta, waarin alle thema's, zowel de dramatische als de muzikale, reeds vervat zouden zitten. Recente studies hebben echter aangetoond dat de ballade zeker niet aan de oorsprong van het werk stond, en dat de volgorde van Wagners componeren volgens het traditionele schema verliep (compositie van losse 'nummers', niet in chronologische volgorde, die daarna aan elkaar geregen worden) en niet volgens de methode die hij voor zijn latere composi-

ties hanteerde (chronologische afwikkeling van het drama). Ook door het belang van de leidmotieven te beklemtonen, probeerde Wagner het werk te laten aansluiten bij zijn latere muziekdrama's, maar we mogen ons door hem niet laten misleiden: de motieven blijven veeleer 'herinneringsmotieven' die hoegenaamd nog niet het structurele belang hebben van de 'leidmotieven' in zijn volgroeide muziekdrama's. Ze brengen nog geen eenheid in het werk, maar zijn slechts accessoires die op bepaalde sleutelmomenten van de partituur worden ingezet. Een ander opvallend aspect dat naar het verleden wijst, is dat het klassieke periodenschema (structuren van 2+2, 4+4 of 8+8 maten) overwegend behouden blijft; Wagner lacht dit later zelf weg als de «Quadratur der Tonsatz-Konstruktion», en stelde er in zijn latere werken het vrij evoluerende «musikalische Prosa» voor in de plaats.

Maar het moet gezegd: Wagner wist al deze traditionele verwijzingen op een dramaturgisch-intelligente wijze te gebruiken, namelijk als karakterisering van de ouderwetse personages tegenover de echt nieuwe stijl die de personages van de Hollander en Senta kenmerkt. De aria's van Daland of Erik zitten nog vastgeworteld in de vroeg negentiende-eeuwse stijl, gevangen in het harnas van de klassieke vormschema's en voorzien van 'antieke' vocale versieringen als *cadenza's* en *gruppetti*.

Door middel van de stijlverschillen legt Wagner de gespletenheid binnen het werk op feilloze wijze bloot. *Der fliegende Holländer* wordt fundamenteel gekenmerkt door een conflict tussen een innerlijke handeling (de Hollander en Senta worden veeleer door het noodlot gedreven dan dat ze zelf handelen) en een uiterlijke handeling (Erik en Daland proberen vruchteloos op de gebeurtenissen in te grijpen). Men zou dit kunnen duiden vanuit de traditie van vroeg-romantische opera's als *Der Freischütz*, *Undine*, *Oberon*, of *Der Vampyr* waarbij de botsing tussen de wereld van de mensen en die van de geesten het spirituele centrum van het werk uitmaakt... Maar verschijnt de Hollander niet veel meer als een ontgoochelde mens dan als een vervloekte geest? Geloofde de Hollander in zijn vorige leven niet veeleer in de Mens, die zijn lot niet in Gods hand wilde leggen, maar, vertrouwend op de menselijke macht en onsterfelijkheid, zijn eigen krachten met die van de natuur wilde meten?

In zijn monoloog toont de Hollander zich geenszins een berouwvol zondaar, maar een scepticus die zijn hoop stelt in de «Ew'ge Vernichtung» aan het einde der tijden, niet in God. Daarbij komt de verlossing niet van God, maar van de vrouw, door Wagner hier specifiek «das Weib der Zukunft» genoemd. Beide thema's – de verlossing door de vrouw en de liefdesdood – zouden Wagner vanaf de *Fliegende Holländer* tot het einde van zijn leven blijven achtervolgen. Het is zeker niet vergezocht om in de Hollander een allegorie van de kunstenaar – in casu Wagner zelf – te zien: de romantische kunstenaar zwerft op aarde rond als een uitgestotene tot hij het volledige vertrouwen krijgt. Zei Wagner ook niet dat zijn Hollander ontstaan is uit een «Gefühl der Heimatlosigkeit in Paris», en is deze ontheemding niet een universeel symptoom van het romantische kunstenaarsbestaan?

Artikel te verschijnen in het Muntmagazine n°68, december-januari 2005/2006