

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA



Richard Wagner

A bolygó hollandi

Der fliegende Holländer



Tartalom

Alkotók és szereposztás	4
Cselekmény	8
Apoteózis keserűséggel?	
- A rendező gondolatai	9
„Az örök Nőiség emel minket fel”	
- Beszélgetés Rajna Martin karmesterrel	12
A bolygó hollandi történeti, irodalmi háttere	15
Wagner útja	21
Leonórából Senta	22

Contents

<i>Cast and creative</i>	4
<i>Synopsis</i>	26
<i>A bitter apotheosis?</i>	
- <i>The director's thoughts</i>	27
<i>“Woman, eternal, beckons us on”</i>	
- <i>In conversation with conductor Martin Rajna</i>	30
<i>Historical and literary background of Der fliegende Holländer</i>	33
<i>Wagner's voyage</i>	37
<i>From Leonora to Senta</i>	38

Richard Wagner

A bolygó hollandi

Der fliegende Holländer

Opera három felvonásban, német nyelven, magyar, angol és német felirattal

Opera in three acts, in German, with Hungarian, English, and German subtitles

Szövegíró *Librettist* **RICHARD WAGNER**

Rendező *Director* **SZIKORA JÁNOS**

Díszlettervező *Set designer* **SZENDRÉNYI ÉVA**

Jelmeztervező *Costume designer* **BERZSENYI KRISZTINA**

Koreográfus *Choreographer* **HORVÁTH CSABA**

Magyar szöveg *Hungarian translation by* **KENESEY JUDIT**

Angol szöveg *English translation by* **ARTHUR ROGER CRANE**

Karigazgató *Chorus director* **CSIKI GÁBOR**

Karmester *Conductor* **RAJNA MARTIN**

A hollandi *The Dutchman* **KÁLMÁNDY MIHÁLY**

Senta **SÜMEGI ESZTER / HORTI LILLA**

Daland **PALERDI ANDRÁS**

Erik **KOVÁCSHÁZI ISTVÁN / NYÁRI ZOLTÁN**

Mary **SCHÖCK ÁTALA / KISSJUDIT ANNA**

Kormányos *Steersman* **HORVÁTH ISTVÁN**

Közreműködik a Magyar Állami Operaház Zenekara és Énekkara

Featuring the Hungarian State Opera Orchestra and Chorus

Bemutató: 2013. január 19., Operaház

Premiere: 19 January 2013, Opera House



Cselekmény

I. felvonás

Egy hajó viharba kerül. A kapitány, Daland kényszerűségből egy csendesebb öbölben vet horgonyt, hogy ott várja be a kedvező szelet. Már csak néhány mérföld választja el a hajókat otthonuktól, asszonyaiktól. Dalandot leánya, Senta várja haza. A matrózok pihenni térnek, csak egy marad fenn örködni, aki el-elbóbiskolva hűséges mátkájáról és a hazaröpítő déli szélről dalol. Egyszer csak kiköt mellettük egy titokzatos vitorlás, a bolygó hollandi hajója: „időm lejárt, elmúlt hét hosszú év, ismét partra léphet a szenvedő”. A hollandi a megváltó halálban reménykedik, legénysége visszhangozza panaszát: „bárcsak megsemmisülhetnénk”.

Daland veszi észre elsőként a holland zászló alatt érkező hajót, és megszidja matrózát, amiért nem volt elég éber. A két kapitány szívélyesen elbeszélget. Jó üzlet körvonalazódik, a holland kapitány gazdagon megfizeti azt, aki egy éjszakára vendégül látja. Teljes vagyont is odaadná, ha örökre hazát találna. Daland nem tévovázik, a hollandinak igéri lánya kezét. Az egyezés megkötetik.

Elül a vihar. Enyhe déli szél támad, és hazaviszi az elsodródott tengerészeket. A hollandi kísértethajója követi Dalandékat.

II. felvonás

Asszonyok és leányok szorgoskodnak: az élet addig sem állhat meg, míg férjük, kedvesük a vad tengereket járja. Csak Senta keze alatt nem ég a munka, ábrándozva réved egy titokzatos férfi képmására. Amióta Mary elregélte, milyen végzet űzi a képen látható idegent, Senta csak a szomorú legendára gondol. Újra és újra hallani akarja a borús mondát, képzeletében egyre élénkebben támad fel a zord hajós alakja. A lányok biztatják, hogy most meséljen ő az átokverte hollandiról.

Senta rendkívüli erővel jeleníti meg a hollandi történetét. Érzelmei egyre nagyobb hullámokat vetnek, míg végül kimondja: szerelmével és hűségével ő akarja megváltani az elátkozott kapitányt. Szinte önkívületi állapotban van, amikor betoppan Erik, a vadász. Hírt hoz: Daland hajója szerencsésen partot ért.

Amint Erik és Senta kettesben marad, az ifjú vadász félve kérdezi Sentát: vajon mit mond majd neki Daland, ha megkéri tőle leánya kezét. Hiszen Dalandnak fontos a vagyon, ő pedig szegény. És vajon Senta pártját fogja-e majd? A lány kitérő válaszokat ad. Erik elmeséli, mennyire szorong egyik álma miatt: Daland egy idegen tengerésszel érkezik haza, akit Senta forrón üdvözöl. Senta nem tudja leplezni, hogy éppen erről ábrándozik. Erik lélekben összetörve rohan el.

Amikor Daland és a hollandi belép, minden úgy történik, ahogy Senta remélte, s amitől Erik rettegett. Daland elégedetten látja: a hollandi és Senta örömmel kötné össze a sorsát. Úgy döntenek, hogy nemcsak a sikeres kikötést ünneplik meg, hanem megtartják a kézfogót is. „A pokol hatalmát megtöri e lány hűsége” – kiált fel a hollandi diadalmasan.

III. felvonás

A matrózok és az asszonyok vigadoznak. Erik kétségbeesetten faggatja Sentát: miként lehet, hogy egy olyan férfinak fogad hűséget, akit nem is ismer. Emlékezteti, hogy egykoron közös jövőt terveztek. Utolsó szavait már a hollandi is hallja. Látja Senta zavarát, és azt hiszi, a lány megszegte hűség-ígétet. Habozás nélkül kiadja a parancsot a vitorlabontásra. Elhatározásával Sentát is óvja: ha a frigy után sértené meg hűségesküjét, a lány is elkarhoznna. Senta kétségbeesetten marasztalja. Erik elborzadva látja imádottja szemében a szerelmi szenvedély lángját. A hollandit semmi sem tarthatja vissza, hajója kifut az öbölből. Senta az égből kiáltja örökké tartó hűségét, és egy tenger fölé magasodó szikláról a vízbe veti magát. A hollandi hajója alatt megnyílik az óceán. Az örök vándorlásnak vége, a hollandi és legénysége elnyerte a vágyott, megváltó halált.

Apoteózis keserűséggel?

A rendező gondolatai

A *bolygó hollandi* színpadra állításának nehézsége az opera zenei eklekticizmusából, bizonyos értelemben a stílus kiforratlanságából fakad. Hagyományos operai jelenetek és romantikus zenei sablonok váltakoznak különleges, csak Wagnerre jellemző zenedrámái részletekkel. Mindjárt a darab elején a Kormányos jelenet záró, már-már együgyű dalocskája markánsan elkülönül a hollandi vallomások áriájától. Nem is pusztá aária ez, hanem egy hatalmas, lélektani monológ, teljes meghasonlottságot reprezentáló feltárulkozás. A lélek önellentmondásai közötti vergődés, a végzettel dacoló titáni szembeszegülés és a megváltás utáni szinte gyermeki sóvárgás hangjait a szerző nem a szokványos dramaturgia szabályai szerint komponálta zenei szövetté. A muzsika itt és az ehhez hasonló részletekben mutatja fel legtisztábban a wagneri opera eredetiségét: a dráma lélektani mozgatórugóit a zene a maga plasztikusságában tárja fel. Rendezőként ezt tekintem kulcsmozzanatként.

A zenedráma története – csakúgy, mint a zenéje – ellentmondásokat hordoz. Vajon alapvetően realista történettel van dolgunk, amit át- meg átszó valami misztikus elem, vagy pedig az egészet misztikus rajongásnak fogjuk fel, amelynek időnként realista megnyilvánulásai is vannak? A mű fogantatásának és első színpadra állításának idején, a romantika virágkorában nyilván az elsőn volt a hangsúly. Az én rendezői felfogásom a második verzióban látja a mű lényegét: misztikus rajongás, realista felhangokkal.

A történet valamennyi realista elemét mitikusnak gondolom, ahogy a történetet magát is. Tenger és tengerpart, bolyongás és várakozás, kárhozát és megváltás mind-mind közös részei azoknak a



toposzoknak, amelyek az antik világtól kezdve a középkoron át az újkorig ívelnek át. Odüsszeusz – bolygó zsidó – bolygó hollandi.

A középpontban a Férfi áll, aki valamiféle felsőbb isteni hatalom megsértése miatt kárhozatra és nyugtalan bolyongásra ítéltetett. Persze az egészben nem lehet nem észrevenni a himsovinizmust: Wagner – finoman szólva – igen nagyvonalúan kezeli a hűség kérdését, melynek a hollandi egész sorsát illetően központi jelentősége van. Mármint a nő hűségének. A férfi hűségéről nincs szó. Közös, egymás iránti felelősségről, a hűség kölcsönösségéről mély a hallgatás.

A Férfi elem nyughatatlan és dinamikus, a Női statikus és várakozó. Senta a hollandi ellenpólusa. Ahogy Nietzsche megkülönbözteti az európai kultúrában az egymással vetélkedő dionüszoszi és apollói szellemet, úgy vonul végig a kultúrtörténetben a Nő mint Aphrodité, illetve mint Démétér. A Nő hol a csábítás és a kéjvágy megtestesítője/tárgya, hol pedig a befogadó, megtermékenyülő anyaiszten. Senta goethei gondolatból fogant alak: az „örök Asszonyi emel magához”. Wagnernél azonban egy új elemmel gazdagodik ez a típus: a megváltás képességével. A megváltó szerepköre eleddig csak férfiaknak volt fenntartva.

Ha hűségesek akarunk lenni Wagner alkotói szelleméhez, akkor mindenekelett a záróképet kell komolyan vennünk, és ebből kell kiindulnunk. A kép a Férfi és Nő egymásra találásának apoteózisa. Ezért volt minden küzdelem és szenvedés, erre várt Senta egész életében. Platóntól származik az idea, hogy valaha férfiak és nők helyett gömbemberek léteztek teljes egységben, kielégülésben. Zeus azonban kettévágta őket, s azóta mindenki csak félemler, és a másik felét keresi egész életében. Ez a primitív, mégis hatásos szimbolika vezérel Senta és a hollandi egymásra találásának mitikus történetében, hogy a Férfi és Női principium egyesülésre és ebben az egyesülésben beteljesülésre vágyó örök keresését ábrázolhassam.

Van azonban a zárókép apoteózisának egy másik keserű üzenete is: az önfeláldozás megmenti a hollandit a további bolyongástól, ugyanakkor elpusztítja Sentát. Egyesülésük dimenziója nem a földi élet többé, pedig itt találkoztak. Egymásra találásuk boldogság volt és reményt hordozott. Aztán egy félreértés tönkretett mindent. Vagy talán nem is félreértés volt? Erik jogosan kéri számon Sentától frigyük ígéretét? Talányos, sötét kérdések árnyékolják a végső beteljesülés illúzióját.

Ezeknek a gondolatoknak természetesen számos színpadi következményük van. Legalapvetőbb az egyes helyszínek elvont, stílizált jellege, a jelmezek jelzésszerű stílusa, a vetített képek kiténtett szerepe. Az utóbbira azért hárul nagy szerep, mert ezáltal jelenik meg az opera legfontosabb tárgya és szimbóluma: a bolygó hollandi hajója. Mi ez? Valóság vagy látomás? Nos, a hollandi úgy jelenik meg ebben az előadásban, mint az alakatlan képzetekből formálódó végzet, hajójával kapcsolatban pedig kijelenthetjük: maga a hajó ugyan nem valóságos, a hajót látó, álmodó szorongás igen. A hollandi személye sem valóságos, de a rá való várakozás, a vágyakozás utána – az maga a valóság.

A valóságban, az úgynevezett való életnek az operában nagyon pontosan határolt és megrajzolt körvonalai vannak, csakúgy, mint szereplőinek. Tulajdonképpen Senta és a hollandi kivételével mindenki ide tartozik. Ezek is férfiak és nők, csakúgy, mint a főszereplők. Nekik is vannak vágyaik. A jelmezek és a stílizált mozgáskoreográfia feladata, hogy férfi-nő egymás iránti vágyakozásának profán valóságát a férfi és nő egymás iránti vágyának mitikus és szakrális rítusától megkülönböztesse.

Szikora János

„Az örök Nőiség emel minket fel”

Beszélgetés Rajna Martinnal,
a 2024-es felújítás karmesterével

A bolygó hollandi több változata ismert. Mi az „ősváltozat” és a többi között a fő különbség, és mi lehetett a változtatás oka?

Wagner *A bolygó hollandi* majdnem összes fontosabb előadásakor átdolgozta kisebb-nagyobb mértékben a partitúrát, de a Wagner-szakirodalom két jelentősebb állomást, illetve verziót tart számon: az 1841-es, drezdai „ősváltozatot”, és az 1860-61-es évekhez köthető bemutató változatait. Ezzel együtt Wagner egész élete során folyamatosan javította és csiszolta a partitúrát, akár csak a *Tannhäuser* esetében. Az Operaház 2013-ban bemutatott, Szikora János által rendezett produkciójában az első, úgynevezett ősváltozat szólalt meg, 2024-ben a véglegesnek tekinthető, három felvonásos változatot adjuk elő.

A későbbi verziókhoz képest a különbségek jelentősek: egyrészt komoly változásokat hajtott végre Wagner a hangszerelés tekintetében, főként a fúvósok hangzástömegét és erejét redukálta. Nyilvánvalóan a drezdai bemutató karmestereként realizálta, hogy az általa leírt hangerő és hangzás nehezen áténekelhető, és olykor harsány, másrészt a zenei anyag esszenciális jelentőségű részletei nem tudnak megfelelően érvényesülni. A verziók közötti másik fontos eltérés a helyszín. Az ősváltozatban Wagner a cselekményt a skót tengerpartra helyezte, ezért taláunk ebben a verzióban más neveket (Daland helyett Donald, Erik helyett Georg stb.), illetve a matrózok is norvég helyett skótként voltak megjelenítve.

Számomra talán a legfontosabb változás mégiscsak a nyitány, illetve az ezzel megegyező harmadik felvonás fináléjának befejezése. 1860-ban írja Wagner egy levélben: „Csak most, amikor Izolda megdicsőülését megírtam, találtam rá (...) *A bolygó hollandi*-nyitány legigazabb befejezésére.”¹

¹ Wagners Briefe Vol. XII 10.04.1860.



Horti Lilla, Schöck Atala

A szerző az ősváltozatban egyszerű, konvencionális három D-dúr akkorddal zárja a művet, míg az 1860-as, végleges változatban Senta megváltásmotívuma jelenik meg a diadalmas zárás helyett, mely motívum a *Trisztán és Izolda* zárásának harmóniai szerkezetét alkalmazza: az összhangzattani szempontból úgynevezett „mollbeli negyedik fok” és annak oldása mint megváltásjelkép Wagner életművében visszatérő motívummá válik, a *Trisztán és Izolda* és *A bolygó hollandi* mellett később a *Ring*-ciklus is ezzel a harmóniai fordulattal ér véget. Ezzel a zárással sokkal nagyobb költséget kap Senta áldozata a darab végén, sokkal mélyebb feloldást és megbékélést érzünk így.

Miért született az a döntés, hogy az ősváltozat helyett a végleges verzióval kerüljön színre Szikora János rendezésének felújítása?

Az én kifejezett kérésem volt, hogy az ősváltozat felújításától tekintsünk el. Egyrészt Wagner maga is érezte ennek a verzióknak a gyengeségeit, másrészt sokkal hálásabb, hatásosabb a végleges változat. A hangszerelés átfémálásával Wagner sokkal áttetszőbbé tette a zenekari hangzást, különösen ma, a modern hangszerek óriási hangerejével szemben jelentene nagy kihívást az ősváltozat fúvószakkordjait áténekelni.

Mitől egyedi ez a mű számokra a wagneri operaéletműben?

Rendkívül izgalmas megfigyelni a műnek azon részeit, amelyeken tetten érhető az operai tradíciók szétfeszülése. Egészen egyértelműen kivehetőek számomra azok a pontok, amelyeknél Wagner már nem tudja a konvencionális, az elődök által jól bejáratott rendben és terjedelmen belül formába önteni a közlendőjét. Bár a mű még az úgynevezett „zártszámú” rendben íródott, ezeken a pontokon világosan látható, hogy a zeneszerző a kivételes filozófiai mélységű történet hiteles megfestésének okán kényszerűen kilép a hagyományos formai és kompozíciós keretéből, melyek véleményem szerint az első lépést jelentik saját zenedrámái ideájának megtalálásában. Másfelől pedig elképesztő élményt jelent kiszúrni a későbbi művek zenei motívumainak, dramaturgiai szituációinak „ősformáit”. Szinte egy az egyben jelennek meg motívumok, melyek a *Trisztánt* vagy a *Tannhäuser*t idézik, egyes dramaturgiai pillanatok pedig erősen emlékeztetnek a *Ring* kulcsjeleneteire. Emiatt természetesen az előadásmód is megváltozhat, hiszen az ember óhatatlanul visszafelé asszociál, és máshogy fogalmazza meg zenei értelemben ezeket a részeket. Így arra döbbenek rá, hogy a *Trisztán* vagy a *Ring* segítségével visszamenőleg mennyivel mélyebben érthetjük *A bolygó hollandit*.

Mi az a momentum a darabban, ami a legfontosabb a számokra, amibe szeretsz kapaszkodni, ami vezérel a dirigálás során?

Fontos számomra hinni abban, hogy a hollandi-féle elátkozott emberek valóban nyerhetnek megváltást az életben. Nehezen tudom máshogyan értelmezni a címszereplő karakterét, mint azokat a típusú embereket, akik eladják a lelküket az ördögnek, hogy a legjobbakká válhassanak a szakmájukban.

Karriert építenek, és mindent ez alá rendelnek az életükben. Végül minden lehetséges anyagi javat, sikert elérnek, de már nem is tudnak igazából mit kezdeni sem a pénzzel, sem a pozícióval, és ott, a csúcson tapasztalják meg, hogy mindennek milyen nyomorító sivárság, kiüresedés és magányosság az ára. Mindezt csak az anyagias érdekektől mentes, önzetlen szerelem válthatja meg, ebben az esetben csakis Senta, a női megváltás, a női tisztaság és szentség szimbóluma. A női megváltás mint idea és a Sátánnal alkut kötő vagy a Sátán átkától szenvedő főszereplő egy nagyon fausti alaphelyzet, és sokszor eszembe jutottak a próbafolyamat alatt a Goethe *Faust* zárókórusának utolsó sorai: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan”, vagyis „az örök Nőiség emel minket fel.”

Az interjút készítette: Mátrai Diána Eszter

A bolygó hollandi történeti, irodalmi háttere

A bolygó hollandi ihlető forrásai között megtaláljuk Wagner egy valós, viharos hajóútját, melynek során a hajó Rigából Londonba tartott, ám egészen a norvég fjordokig sodródott. S bár Erik figurája a zeneszerző saját találmánya, a történet egészét tekintve a személyes élmény mellett számos irodalmi előzmény és legenda is fellelhető az ókortól kezdve. Itt gondolhatunk akár Odüsszeusz tíz esztendőn át tartó bolyongására is, és az évszázadok tengerészbabonáira utaló művekre.

A tengerészbabonákban máig élénken élő, rettegett kísértethajó történetével kapcsolatos első írásos feljegyzés 1795-ből ismert. George Barrington (1755–1804) a *Voyage to New South Wales* című munkájában tudósít először a Jóreménység fokának viharos vizein időnként váratlanul felbukkanó és „zöldesen foszforeszkáló” szellemhajóról, amelynek megpillantása egy hamarosan bekövetkező tragédiának az előjele.²

A legenda szerint egy 17. századi van Straaten nevű istentelen holland hajóskapitány nagypénteken nem a templomba ment, hanem dacosan kihajózott a kikötőből – és nem tért vissza többé. Más változat szerint Barent Fokke kapitány a Jóreménység fokánál makacs ellenszéllel találkozott, mire csúnya káromkodásra fakadt, és kijelentette, hogy nem fordul vissza, még ha itéletnapig kell is küszködnie a széllel. Az égiek szaván fogták, azóta bolyong örök életre és örök hajózásra ítélt legénység.

² *Legendás hajók, rejtélyes hajólegendák*, <https://www.explorerworld.hu/2012/11/02/legendas-hajok-rejtelyes-hajolegendak/>

gével együtt kísérteties hajóján, s kikötőbe sose térhet. Mások számára szerencsétlenséget jelent, ha az elátkozott hajóval találkoznak. A legenda, a kísértethajóról szóló régi tengerészbabonákhoz kapcsolódva, bizonyosan a bolygó zsidó mondájának hatására öltött alakot.³

A bolygó zsidó a keresztény világban elterjedt legenda szerint a jeruzsálemi varga, aki műhelye elől továbbzavarta a kereszt alatt görnyedő és pillanatnyi pihenésre vágyó Jézust, s az így szólt hozzá: „Én megyek, de te maradsz, amíg vissza nem térek.” Ez a zsidó tehát azóta bolyong a világban, és a végítélet napjáig meg nem halhat; százévenként álomba merül, és ifjan ébred fel újra. Az első „híradások” a bolygó zsidó feltűnéséről a 13. századból valók, a 16-17. század között több tudósítás szólt róla, hogy számos európai városban megfordult; az idők során megkeresztelkedett, istenfélő ember lett; minden nyelven beszélt, és a világtörténelem számos nagy eseményéről mint személyes élményéről számolt be. Az első leírásokban Cartaphilus vagy Laquedam Izsák néven szerepelt, a 17. század óta kizárólag Ahasvérusnak nevezik.

A téma számos irodalmi alkotást ihletett. Wordsworth, Shelley és Arany János (utóbbi *Az örök zsidó* című versében) az örökké menekülésre kényszerülő, soha nyugtot és hazát nem találó ember (és egy egész nép) tragédiájáról szólt. Andersen *Ahasverus* című drámai és epikai elemekből álló írásában a jeruzsálemi varga Jézus híve, de a zsidó birodalom dicsőséges helyreállítását várja tőle, s ezért üti meg csalódottságában, amikor látnia kell, hogy ábrándjai királyát megfeszíteni viszik. Lagerkvist *Ahasverus halála* című regényében ő az Idegen, aki a Szentföldre tartó zarándokokhoz csatlakozik. Részt vállal egy különös emberpár sorsában, s ettől ráébred, hogy aki megátkozta, testvér volt, szenvedő, mint ő maga; ekkor az átok elvesztette erejét, Ahasvérus az önismeret által váltotta meg magát. Rokon legenda ez az elátkozott bolygó hollandiével.⁴

Wagner egyik legnyilvánvalóbb forrása talán Heinrich Heine egy 1834-es elbeszélése, a *Memoiren des Herrn von Schnabelewopski*, vagyis a *Schnabelewopski úr emlékei*. Sőt Wilhelm Hauff *Történetek egy kísértethajóról* című elbeszélése ugyanebből az időszakból szintén forrásanyagul szolgált, melyben a hajón való bolyongás motívuma keleti, iszlám környezetbe kerül.⁵ Ám Wordsworth és Shelley mellett az angol romantikából mindenképp említésre méltó Byron Childe Haroldjának (sőt Manfrédjének) figurája is. A zarándok alakját a kor olvasói is rendkívül vonzóknak találták: távolságtartó, öntudatos, a végzet köpenyébe burkolózó, aki elidegenedett a világtól a szerelemre való képtelensége miatt, és csak akkor boldog, ha egyedül lehet a természetben. Ahogyan Liszt is megfigyelte, a világfájdalom (Weltschmerz), a magány és a hősies sztoicizmus Wagner hollandijában Byron figuráira enged leg-evidensebben asszociálni.⁶

³ Bolygó hollandi, Arcanum, <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-irodalmi-alakok-lexikona-F707A/b-F7E12/bolygo-hollandi-F7E59/>

⁴ Bolygó zsidó, Arcanum, <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-irodalmi-alakok-lexikona-F707A/b-F7E12/bolygo-zsido-F7E5A/>

⁵ Rudolf Kloiber, Wulf Konold, Robert Maschka, *Handbuch der Oper*, Bärenreiter, München, 2007.

⁶ Simon Williams, *Wagner and the Romantic Hero*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.







Wagner útja

A *bolygó hollandi* komponálásának időszakát (1839-1842) Wagner meglehetősen kiszínezve és eltorzítva meséli el önéletrésében (*Mein Leben*). Az a történet is igen regényes, mely szerint az opera közvetlen inspirációja egy viharos tengeri utazás volt.

Wagner és színésznő felesége, Minna Planer, valamint egy Robber nevű újfundlandi kutya 1839 július 9-én, a Kelet-Porosországhoz tartozó Pillau kikötőjében felszállt egy kereskedelmi hajó, a Thetis fedélzetére. A kapitány úgy számított, hogy az ilyenkor szokásos kedvező időjárási viszonyok esetén egy hét alatt megérkeznek majd Londonba. Wagnerék innen utaztak volna tovább Párizsba. Az egyhetes hajóút azonban három hétig tartott, eközben Wagner és Minna felváltva voltak tengeribetegek.

A norvég partok mentén istentelen viharba keveredtek, és jócskán el is sodródtak a tervezett útvonaltól. A hajó is megsérült, emiatt egy norvég halászfaluban, „Sandwikében” (a mai Sandvikában) – ugyanúgy, mint az operában Dalandnak – kényszermegállót kellett tartania. Wagner már itt megidézte a szellemhajó és rettentő kapitányának történetét. Az út folytatása sem lett sokkal nyugodtabb. Mielőtt elérték volna a Temze torkolatát, ismét viharba kerültek. Minna felkészült a legrosszabbra. Robber meglepően jól viselte a viszontagságokat, és még össze is barátkozott az egyik matrózzal.

Párizsba érkezvén *A bolygó hollandi* terve háttérbe szorult. Csak egy év múlva került ismét elő. Wagner a nagytekintélyű librettószerző, Eugène Scribe figyelmét felkeltendő elkészített egy prózavázlatot *A bolygó hollandi* témájára. Három részlet szövegét és zenéjét – köztük Senta balladáját – ki is dolgozta, de a párizsi karrier szempontjából döntőnek érzett meghallgatásra végül nem került sor. Újabb egy év telt el, és a parlagon heverő *hollandi* szüzséjét Wagner 500 frankért eladta Léon Pillet-nek, az Opera igazgatójának. A tisztos honorárium átmenetileg stabilizálta Wagner párizsi helyzetét.

Pillet az operatervvel felkeresett két librettistát (Paul Foucher és Bénédict-Henry Révoil), akik főleg angol irodalmi források felhasználásával elkészítették a *Szellemlhajó* (*Le Vaisseau-Fantôme*) szövegkönyvét, amit aztán Pierre Louis Philippe Dietsch zenésített meg. A darabot 1842 novemberében mutatták be, ugyanakkor, amikor a Wagner-opera drezdai próbái elkezdődtek. Wagner ekkor sietve megváltoztatott néhány dolgot – a kéziratban jól látszanak a javítások –, a skóciai helyszínt norvégra cserélte, Donaldból Daland, Georgból Erik lett, a vihar miatt a hajók nem Holystrand öblében, hanem Sandwike partjai előtt vetnek horgonyt.

Wagner a későbbiekben is visszatért *A bolygó hollandi*hoz és kisebb-nagyobb változtatásokat vezetett be a partitúrába. Igen jellemző, hogy 1860-ban – minden bizonnyal a *Trisztán és Izolda* világától áthatva – tíz új ütemmel egészítette ki a darab befejezését. A halál – a beillesztett új taktusok révén – már nemcsak megváltást, hanem átlényegülést, átszellemlülést is hoz a hősöknek. Ez a transzfiguratív elem aztán – az eredeti wagneri koncepcióhoz híven – a nyitány végére is átkerült.

Az 1841-es párizsi verziót Richard Strauss javaslatára a berlini Kroll Operában állították színpadra (1929), de különösebb visszhangot nem keltett. A mű napjainkban is az 1896-ban kinyomtatott – Wagner legutolsó javításait tartalmazó – változat szerint hangzik el a leggyakrabban.

Leonórából Senta

A *bolygó hollandi* drezdai premierjén Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–1860) énekelte Sentát. A legendás díva meghatározó szerepet játszott Wagner művészi gondolkodásában. Ő maga úgy mesélte, hogy már kamaszként hallotta a szopránt Beethoven *Fidelio*jában, Leonóra-alkítása elemetárís hatást gyakorolt rá, ekkor határozta el, hogy egész életét a zenének szenteli. Valószínűbb, hogy a *Fidelio*-élmény későbbi, s Wilhelmine Schröder-Devrient nemcsak Beethoven-hősnőként, hanem Mozart-, Bellini- és Marschner-énekesként is alakította Wagner operaesztétikáját.

1834 után Wagner már közelről is csodálhatta, amikor az énekesnőt karmesterként kísérte. A *bolygó hollandi*t követően pedig Schröder-Devrient alakította a *Tannhäuser* Vénuszát. Ha a komponistának nem kellett volna sietve elmenekülni Drezdából, akkor 1849-ben ő lett volna a *Lohengrin* első Elzája is. Wagner 1872-ben írt esszéjét – *A színészekről és az énekesekről* – a művésznő emlékének ajánlotta. Amikor Wagner a Leonóra-alkítás sorsdöntő jellegéről beszélt, kevésbé érdekes, hogy tényszerűen igazolható-e; fontosabb, hogy az „ideális biográfia” logikája szerint így kellett történnie. De a *Fidelio* és a *bolygó hollandi* rokonsága ettől függetlenül is nyilvánvaló. Mindkettőben ott találjuk a megváltó nő alakját, és ott van a sorsán változtatni képtelen férfi is. Az álmodozó Marzelline és az őt ostromló Jaquino kettősét könnyű felismerni Senta és Erik kapcsolatában. A hasonlóság annak ellenére nyilvánvaló, hogy előbbiben egy Singspiel-civakodást, utóbbiban viszont egy végzetdrámát látunk kibontakozni. Daland és Rocco kispolgári anyagiasságában sem nehéz észrevenni az egyező vonásokat.

Wagner a két mű szoros összetartozását egy beethoveni melódia átvételével is tudatosítja. A *Fidelio* második felvonása elején, Florestan áriájában megjelenik egy himnikusan ereszkedő, fafúvósokon intonált dallamformula (*In des Lebens Frühlingstagen*, Asz-dúr), mely Wagnernél a *bolygó hollandi* egyik pillértémájává válik. A legtöbb elemzés – a későbbi művek vezérmotívum-technikájának mintájára – ezt a dallamot azonosítja megváltás-témaként (*Erlösungsmelodie*). E téma átjárja az egész művet, szinte minden olyan alkalommal – így Senta balladájában is – felcsendül, amikor a szöveg magára a „megváltásra” utal.

Érdekes, hogy amikor a nyitányban Wagner először mutatja meg ezt a motívumot (a viharzene után, mintegy melléktemaként), angolkürtön szólal meg, egy olyan hangszeren, melyet egyébként

a későbbiekben nem is használ. A hangszerelési megoldás kísértetiesen hasonlít Rossini *Tell Vilmos*-nyitányára. Itt is egy heves, mólban kavargó viharzene után (és ugyancsak a párhuzamos dúrban), az angolkürt előadásban halljuk az új tematikus anyagot. Az egyezés nem lehet véletlen, a *Tell Vilmost* Wagner igen nagyra tartotta, és operakarmesteri éveiben vezényelte is.

Rossini nemcsak a nyitány e jellegzetes megoldására hathatott ösztönzően. Wagner Rigában – tehát még a hajóút élménye előtt – egy maga dirigálta hangversenyre (1838) meghangszerelte Rossini *Les soirées musicales* című, zongorakiséretes dalokból és duettekéből álló ciklusának záródarabját. A *Li marinari* (*Matrózok*) című duettben két tengerész énekel, a viharos tengeren egymást biztatva küzdenek az elemekkel, a dal végére (a borús g-moll hangnem G-dúrra vált) szívükben feltámad a remény: a parton a szerelem várja őket. A dal hangvételére, felépítésére, a láttató erejű kíséretre Wagner biztosan emlékezett, amikor kialakította Senta balladáját.

Wagner – jóval a *bolygó hollandi* befejezése után – ragaszkodott azon állításához, miszerint elsőként Senta balladáját komponálta meg, s hogy ez a szám lett a teljes mű magja. „Emlékszem, hogy még mielőtt a *bolygó hollandi* tulajdonképpeni kidolgozásához fogtam volna, felvázoltam, majd szövegileg és zeneileg kidolgoztam Senta második felvonásbeli balladáját. E darabba öntudatlanul belerajtettem az opera egész zenéjének csíráját; a balladában a dráma egészének sűrített képe jelent meg lelki szemeim előtt; s mikor a kész mű címadására került sor, nagy kedvet éreztem, hogy »drámai balladának« nevezzem. A kompozíció kidolgozása közben a bennem megfogant tematikus kép szinte akaratlanul növekedni kezdett, és át- meg átszötte az egész drámát; már-már csak a balladában rejlő különféle témacsírákat kellett minden további beavatkozás nélkül, a maguk sajátos irányában tovább- és kifejlesztenem, s mintegy magától előttem állt a szöveg valamennyi alaphangulata a maga határozott tematikus alakjában”.

A ballada hangneme a párizsi ősváltozatban még a-moll volt, előzménye, a lányok kórusa pedig A-dúrban állt. Utóbbin Wagner nem változtatott, ám a balladát Wilhelmine Schröder-Devrient kedvéért egy hanggal mélyebbre, g-mollba transzponálta. Úgy látszik tehát, hogy a dúr és a moll hangnem direkter kontrasztja – à la Rossini – már nem tűnt oly fontosnak.



Synopsis

Act I

A ship sails into a gale. Captain Daland is forced to set anchor in a quieter bay to wait for a better wind. His and the sailors' homes and their women are only a few miles away: Daland's daughter, Senta is waiting for his father at home. The sailors retire; only one man stays on duty. Dozing off again and again, he sings about his faithful love and the south wind which will take them home. Suddenly, a mysterious ship sets anchor next to them: it is the Flying Dutchman's vessel "The time is up, and to Eternity's tomb consign'd. Another seven years! Disgusted is the main and throws me on the strand." The Dutchman yearns for a redeeming death and the crew echoes his complaint: "Father above, oh, call us home!"

It is Daland who first notices the ship with the Dutch flag and rebukes his sailor for not being watchful enough. The two captains have a pleasant conversation. They agree on a good deal: the Dutch captain will remunerate generously if he is offered accommodation for a night. He would be willing to give all his wealth to find a home forever. Daland does not hesitate to offer his daughter's hand to him. The deal is done.

The gale abates. The gentle south wind brings home the sailors who have drifted away. The Dutchman's ghost ship follows Daland's vessel.

Act II

The women and the girls are working: life goes on while their husbands and lovers are away sailing the rough seas. Senta is the only one not working hurriedly – she is daydreaming while gazing at the portrait of a mysterious man. Since Mary told her about the destiny of the stranger in the picture, Senta has been thinking about this sad legend. She wants to hear the bleak story again and again, and the figure of the tough sailor appears increasingly vividly in her imagination. The girls ask her to talk about the accursed Dutchman.

Senta tells the story of the Dutchman in a remarkably powerful manner. Her emotions become ever increasing waves, and eventually she declares: she wants to redeem the accursed captain with her love and faithfulness. She is almost in ecstasy when Erik (in the final version: Eric), the hunter arrives. He brings news that Daland's ship has landed safe and sound.

As soon as Erik and Senta are left alone, the young hunter asks Senta bashfully: What would Daland say if I proposed to his daughter? Wealth is important to Daland, but he is poor. Would Senta support him? Senta gives evasive replies. Erik tells her about the dream that depresses him so much: Daland arrives home with a stranger sailor whom Senta greets passionately. Senta cannot conceal that this is exactly what she has been dreaming about. The broken-hearted Erik rushes away.

When Daland and the Dutchman enter, everything happens just as Senta hoped and Erik feared. Daland is overjoyed to see that the Dutchman and Senta would be happy to lead their lives together. They decide to celebrate the successful landing and hold the wedding at once: "Her faithfulness breaks the power of hell," the Dutchman cries triumphantly.

Act III

The sailors and women are revelling. Erik questions Senta desperately how she can swear faith to a man she does not know. He reminds her how they used to plan their future together. The Dutchman hears his last words. Seeing Senta's embarrassment, he believes that the girl has broken her faith. He orders to set sail immediately. His decision also protects Senta: if she broke her oath after the wedding, she would incur damnation too. The desperate Senta urges him to stay. But no one can stop the Dutchman, and his ship sails. Senta cries her eternal faith to the skies, and dives into the sea from a high cliff. The ocean opens under the Dutchman's ship. The eternal wandering is over, and the Dutchman and his crew meet the redeeming death they had been yearning for.

A bitter apotheosis?

The director's thoughts

The difficulties in staging *Der fliegende Holländer* lie in the musical heterogeneity of the opera, and, in a sense, the immaturity of its style. Traditional operatic scenes and romantic musical patterns are interspersed with the musical drama sections so characteristic of Wagner. At the very beginning of the opera, the Helmsman's almost laughable ditty to close the scene is in sharp contrast with the Dutchman's aria of confession. The latter is not just an aria, but a grand psychological monologue, a revelation showing an utter disturbance of the mind. The composer did not use the traditional rules of dramaturgy to create a musical texture from the voices of the struggles of a soul full of contradictions, a grand defiance of destiny and an almost childish yearning for redemption. The music shows the originality of the Wagnerian opera in this and other similar parts: the music reveals the psychological driving forces behind the drama in its plasticity. This is what I, as a director, consider a key element. The story of the musical drama – just like the music itself – is full of contradictions. Is it essentially a realistic story interwoven with mystical elements, or should we consider it to be a mystical obsession with occasional hints of realism? The time of its conception and the first staging of the opera were in the heyday of Romanticism, so the emphasis was clearly on the former. My concept as a director sees

the essence of the work in the latter interpretation: as a mystical obsession with realistic overtones. I believe that all the realistic elements of the story are mythical, and so is the whole of the story. Sea and coast, wandering and waiting, damnation and redemption all belong to the topoi which survived from the ancient world to the Middle Ages and the Modern Age. Odysseus – the Wandering Jew – the Flying Dutchman. The focus is on the male destined for damnation and restless wandering for having offended some superior divine power. Of course, it is impossible not to note male chauvinism in this: Wagner – to say the least – deals with the question of faith, which has a central role in the Dutchman's fate, in a very superficial manner. This is, of course, the woman's faith. There is no word about the man's faith. Joint and mutual responsibility and the mutuality of faith are completely ignored too.

The Male is restless and dynamic; The Female is static and expectant. Senta is the Dutchman's antithesis. Just as Nietzsche differentiates between the rival Dionysian and Apollonian spirits in European culture, the Woman walks through cultural history either as Aphrodite or as Demeter. The Woman is sometimes the embodiment or object of seduction and lust, and other times she is the receptive and fertile mother goddess. Senta is a figure conceived from Goethe's concept: "The eternal feminine draws us on". With Wagner, however, this archetype is enhanced with a new feature: the ability to redeem. Previously, the role of redeemer had been reserved for men.

If we want to be faithful to Wagner's spirit as a composer, we must examine the closing scene first, and use it as a starting point for our analysis. This scene is the apotheosis of the encounter of man and woman, the reason for all struggles and tribulations, and this is what Senta had always been waiting for. It was Plato's idea that there were formerly no men nor women, only "spheroids" who lived in total unity and satisfaction. But Zeus cut them in two and, ever since, each individual has been a half seeking a match throughout his or her life. This primitive and yet efficient symbol guides me in the mythical story of Senta's and the Dutchman's encounter, allowing me to present on stage the eternal quest to unite the male and female principles, and to find satisfaction in this unity.

The apotheosis of the closing scene bears a sour message, too: self-sacrifice saves the Dutchman from continuing his wandering, but it also destroys Senta. The dimension of the union is not earthly life, although it was here where they met. Their encounter was happiness and promised hope. Then misunderstanding destroyed everything. Or was it perhaps something other than misunderstanding? Is Erik right to demand Senta to keep her promise to marry him? The illusion of eventual fulfilment is shadowed by bewildering and dark questions.

Naturally, these ideas have a number of consequences on the stage. The most basic of these is the abstract and stylised nature of the sets, the minimal style of the costumes and the heightened importance of projected images. The latter play a crucial role because they help to present the most important object and symbol of the opera: the flying Dutchman's vessel. But what is it? Reality or vision? Well, the Dutchman appears in the production as destiny taking shape from intangible ideas,



and, as far as his ship is concerned, we can say that, although the vessel itself is not real, the distress that witnesses or dreams of the ship is genuine. The figure of the Dutchman is not real, but the act of waiting and yearning for him – that is truth itself.

Reality, what we sometimes call ‘real life’, has very distinct limits in the opera, just as the characters themselves do. In fact, this applies to everyone, with the exceptions of Senta and the Dutchman. They are men and women like the main characters. They have their desires too. It is the task of the costumes and the stylised choreography of movements to differentiate the profane reality of man’s and woman’s mutual attraction, and the mythical and sacred ritual of their mutual desire.

János Szikora

“Woman, eternal, beckons us on”

In conversation with Martin Rajna, conductor of the 2024 revival

There is more than one version of *Der fliegende Holländer*. What are the main differences between the “original version” and the subsequent ones, and what made the changes necessary?

Wagner reworked the score of *The Flying Dutchman* to a greater or lesser extent for almost all of its major performances, but musicologists consider two important milestones or versions: the 1841 “original version” of Dresden, and the versions used in the performances in the years 1860–61. However, throughout his life, Wagner constantly improved and polished the score, just as he did in the case of *Tannhäuser*. In 2013, the Hungarian State Opera production directed by János Szikora used the first, so-called “original” version, in the 2024 revival we perform the final, three-act version. Compared to the later versions, the differences are significant: on the one hand, Wagner made essential changes in terms of instrumentation, mainly reducing the sound mass and power of the wind instruments. Obviously, as the conductor of the premiere in Dresden, he realized that the volume and sound he prescribed was difficult to sing to, even too shrill at times. On the other hand, the essential details of the musical material could not be properly asserted. Another important difference between the versions is the setting. In the original version, Wagner placed the action on the Scottish coast, which is why different names are to be found in this version (Donald instead of Daland, Georg instead of Erik, etc.), and the sailors were also depicted as Scottish instead of Norwegian.

For me, perhaps the most important change is the ending of the overture and the corresponding finale of the third act. In 1860, Wagner wrote in a letter: “only now that I have written Isolde’s ultimate transfiguration have I been able to find the right ending for the overture to the Flying Dutchman”.¹ In the original version, the composer ends the work with a simple, conventional three chords in D major, while in the final version of 1860, Senta’s redemption motif appears instead of the triumphant closing. The motif uses the harmonic structure of the closing of *Tristan und Isolde*: the so-called “minor fourth degree” and its resolution as a symbol of redemption becomes a recurring motif in Wagner’s oeuvre, in addition to *Tristan und Isolde* and *Der fliegende Holländer*, the *Ring* cycle also ends with this harmony later. With this closure, Senta’s sacrifice at the end of the opera becomes much more poetic, and we feel a much deeper release and reconciliation.

Why was the decision made to revive János Szikora’s production with the final version instead of the original version?

It was my express wish that we refrain from reviving the original version. Firstly, Wagner himself felt the weaknesses of this version. Secondly, the final version is much more fulfilling and effective. By revising the orchestration, Wagner made the orchestral sound much more transparent, especially today. Compared to the enormous volume of modern instruments, it would be a great challenge to sing through the wind chords of the original version.

What makes this work unique to you in Wagner’s opera oeuvre?

It is extremely exciting to observe the parts of the work in which the stretching the boundaries of operatic traditions can be seen in action. The points at which Wagner is no longer able to convey his message within the conventional order and scope well-established by his predecessors are quite clear to me. Although the work was still composed as a “number opera”, at these points it is clear that the composer is forced to leave the traditional formal and compositional frameworks due to the authentic telling of a story with exceptional philosophical depth, which, in my opinion, represents the first step in finding the idea for his own musical dramas. It is an amazing experience as well to spot the “archetypes” of the musical motifs and dramaturgical situations of later works. Motifs reminiscent of *Tristan* or *Tannhäuser* appear almost one after the other, and some dramaturgical moments are strongly reminiscent of the key scenes of the *Ring*. Because of this, of course, the performance may also change, as one inevitably associates backwards and formulates these parts in a different musical sense. Thus, I must realize how much deeper we can understand *Der fliegende Holländer* with the help of *Tristan* or *Ring*.

¹ Wagner’s Briefe Vol. XII 10.04.1860.



What is the moment in the opera that is the most important to you, that you like to hold on to, that guides you when conducting?

It is important for me to believe that cursed people like the Dutchman can have salvation in life. It is hard for me to interpret the title role in any other way than those type of people who sell their soul to the devil to become the best in their profession. They build a career and subordinate everything in their lives to it. In the end, they achieve all possible material goods and success, but they no longer really know what to do with either the money or their position. There, at the top, they experience what a miserable bleakness, emptiness and loneliness the price of everything is. All this can only be redeemed by selfless love free from material interests, in this case it is only Senta, the symbol of female redemption, female purity and holiness. The female redemption as an idea and the main character making a deal with Satan or suffering from Satan's curse is a basic Faustian situation, and during the rehearsal process I often thought of the last lines of the closing chorus of Goethe's *Faust*: "Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan", that is, "Woman, eternal, beckons us on."

Interview conducted by Diána Eszter Mátrai

Historical and literary background of *Der fliegende Holländer*

Among the sources of inspiration for *Der fliegende Holländer*, there is a real, stormy voyage made by Wagner, during which a ship sailing from Riga to London drifted all the way to the Norwegian fjords. Although the character of Erik is the composer's own invention, in terms of the story as a whole, in addition to the personal experience, many literary precedents and legends can be found from ancient times including Odysseus' ten-year voyage and works referring to sailors' superstitions of many centuries. The first written record of the history of the dreaded ghost ship, which still lives on in sailing superstitions, dates back to 1795. In his *An Account of Voyage to New South Wales*, George Barrington (1755-1804) reports for the first time about a greenish phosphorescent ghost ship occasionally appearing unexpectedly in the stormy waters of the Cape of Good Hope, the sight of which is a harbinger of an impending tragedy.²

² Based on *Legendás hajók, rejtélyes hajólegendák*, <https://www.explorerworld.hu/2012/11/02/legendas-hajok-rejtelyes-hajolegendak/>



According to the legend, a godless Dutch ship captain called van Straaten from the 17th century did not go to church on Good Friday, but defiantly sailed out of port – and never returned. According to another version, Captain Barent Fokke encountered a strong headwind at the Cape of Good Hope, whereupon he cursed badly and declared that he would not turn back, even if he had to struggle with the wind until Judgment Day. The heavens took him at his word, and since then he has been wandering on his ghostly ship with his crew doomed to eternal life and eternal sailing, and can never return to port. For others, it is bad luck to encounter the accursed ship. The legend, connected to the old sailing superstitions about the ghost ship, must have been influenced by the myth of the wandering Jew.³

According to a legend spread throughout the Christian world, the wandering Jew is a cordwainer from Jerusalem who turned Jesus of the cross in want of a momentary rest away from his workshop, whereupon Jesus said to him: “I’m going, but you will stay until I return.” This Jew, therefore, has been wandering in the world ever since, and cannot die until Judgment Day. Every one hundred years, he falls asleep and wakes up young again. The first “news” about the appearance of the wandering Jew date from the 13th century, and there were several reports of him appearing in many European cities in the 16th and 17th centuries. Over time, he got baptised, became a God-fearing man; he spoke many languages and reported of several great events of world history as his personal experience. In the first descriptions, he appeared as Cartaphilus or Isaac Laquedem, since the 17th century he has exclusively been called Ahasuerus.

The subject-matter has inspired many literary works. Wordsworth, Shelley, and János Arany (the latter in his poem *The Eternal Jew*) described the tragedy of a man (and an entire race) forced to flee forever and never find rest or a homeland. In Andersen’s *Ahasuerus*, composed of dramatic and epic elements, the cordwainer of Jerusalem is a follower of Jesus, but expects him to gloriously restore the Jewish empire, and thus he strikes him in his disappointment when he has to see the king of his desires being taken to be crucified. In this novel *The Death of Ahasuerus* by Lagerkvist, he is the Stranger who joins the pilgrimage to the Holy Land. He shares the fate of a curious couple, which makes him realize that the one who cursed him was a brother, a sufferer like himself; at this point, the curse is lifted, Ahasuerus redeems himself through self-recognition. This legend is similar to that of the flying Dutchman.⁴

Perhaps one of Wagner’s most obvious sources is an 1834 book by Heinrich Heine, *Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski*, or *From the Memoirs of Herr Von Schnabelewopski*. In fact, Wilhelm

Hauff’s *Die Geschichte von dem Gespensterschiff* (*The Tale of the Ghost Ship*), a short story from the same period also served as a source material, in which the motif of the wandering ship is set in an Eastern, Islamic environment.⁵ In addition to Wordsworth and Shelley, the figures of Byron’s Childe Harold and even Manfred are definitely worth mentioning from English romantic literature. Readers of the time found the figure of the pilgrim extremely attractive: aloof, self-consciously wrapped in a cloak of doom, alienated from the world by his inability to love, and happy only when alone in nature. As Liszt observed, the fusion of Weltschmerz, loneliness, and heroic stoicism in Wagner’s Dutchman recalled most readily the heroes of Byron.⁶

Wagner’s voyage

Wagner gives a rather embellished and distorted account of the period of composing *Der fliegende Holländer* (1839–1842) in his autobiography (*Mein Leben*). This story is rather novelistic too, claiming that the immediate inspiration for the opera was a rough voyage at sea.

Wagner and his actress wife Minna Planet, together with their Newfoundland dog Robber, boarded the merchant vessel *Thetis* at the port of Pillau in Eastern Prussia on 9 July 1839. The captain predicted arrival in London in a week’s time given the favourable weather conditions usual for the time of year. The Wagners were planning to continue their journey to Paris from there. The one-week voyage, however, lasted three weeks, while Wagner and Minna suffered from seasickness by turns.

Off the Norwegian coast, they sailed into a terrible gale and drifted far from their planned route. The ship was damaged, and they were forced to stop at the Norwegian fishing village of Sandwike (today Sandvika) – just as Daland had to in the opera. Wagner recalled the story of the phantom ship and its frightful captain already here. The rest of the voyage was not much calmer either. Before reaching the estuary of the Thames, a storm befell them again. Minna was preparing for the worst. Robber endured the hardships surprisingly well, and even made friends with one of the sailors.

On arrival in Paris, Wagner’s plans for *The Flying Dutchman* were put aside and he returned to it only a year later. In order to attract the attention of influential librettist Eugène Scribe, Wagner prepared a trial sketch on the theme of *Der fliegende Holländer*. He even worked out the text and music of three parts – including Senta’s ballad –, but did not have the opportunity to show it to the librettist, even

³ Based on *Bolygó hollandi*, Arcanum, <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-irodalmi-alakok-lexikona-F7D7A/b-F7E12/bolygo-hollandi-F7E59/>

⁴ Based on *Bolygó zsidó*, Arcanum, <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-irodalmi-alakok-lexikona-F7D7A/b-F7E12/bolygo-zsido-F7E5A/>

⁵ Rudolf Kloiber, Wulf Konold, Robert Maschka, *Handbuch der Oper*, Bärenreiter, München, 2007.

⁶ Simon Williams, *Wagner and the Romantic Hero*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

though he felt it very important to secure a career in Paris. Another year passed and Wagner sold the synopsis of *Dutchman* to Léon Pillet, Director of the Opera, for 500 francs. This substantial fee temporarily stabilised Wagner's life in Paris.

Pillet showed the synopsis to two librettists (Paul Foucher, Bénédic-Henry Révoil) who prepared the libretto of *The Phantom Ship (Le Vaisseau-Fantôme)*, which was mainly based on British literary sources. Eventually, Pierre Louis Philippe Dietsch composed music to the libretto. The opera was premiered in November 1842 – at the same time that Wagner began his rehearsals in Dresden. Wagner swiftly changed some details – the corrections can be clearly seen in the manuscript – transferring the plot to Norway instead of Scotland, changing Donald to Daland and Georg to Erik, and, in his version, the ships set anchor off the coast of Sandwike instead of Holystrand Bay.

Wagner later returned to *Der fliegende Holländer* and made further modifications to the score. It was characteristic of him that he amended the closing of the opera with ten new bars in 1860, probably under the influence of the world of *Tristan und Isolde*. As a result of the new bars, death does not only bring redemption to the heroes but also metamorphosis and transfiguration. Following the original Wagnerian concept, this element of transfiguration was later included in the closing of the overture. The Paris version of 1841 was first staged in 1929 at the Kroll Opera, Berlin, on Richard Strauss's initiative, but it did not create much response. Today the opera is most often played as it was printed in 1896, including Wagner's final corrections.

From Leonora to Senta

At the Dresden premiere of *Der fliegende Holländer*, Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–1860) sang the role of Senta. The legendary diva played a crucial role in forming Wagner's artistic concepts. Later, he recounted that he had heard the soprano in Beethoven's *Fidelio* when he was a teenager, and her rendition of Leonora had had such an elemental impact on him that he decided to devote his life to music. It is more probable that the *Fidelio* experience happened later, and Wilhelmine Schröder-Devrient formed Wagner's concepts on the aesthetics of opera not only as a Beethoven heroine, but also as a singer of Mozart, Bellini, and Marschner operas.

After 1834, Wagner was able to admire her from closer quarters when she sang under his baton. After *Der fliegende Holländer*, Schröder-Devrient also sang Venus in *Tannhäuser*. Had the composer not been forced to flee Dresden in a hurry, she would have been the first Elsa in *Lohengrin* in 1849. Wagner dedicated his essay *Actors and Singers* (1872) to her memory.



When Wagner spoke of the crucial impact of her rendition of Leonora, it is not so important whether or not this can be supported by facts; it is more important that it had to happen this way in keeping with the notion of an "ideal biography". But irrespective of this, the kinship of *Fidelio* and *Der fliegende Holländer* is obvious. The figure of the redeeming woman is present in both, together with the man who is unable to change his fate. The duet of the daydreamer Marzeline and the passionate Jaquino is easy to recognise in the relationship of Senta and Erik. The similarity is apparent in spite of the fact that the former is just a quarrel of a *Singspiel*, while, in the latter, we can see the development of a drama of destiny. It is not difficult to spot the similarities in Daland's and Rocco's thrifty attitudes either.

Wagner emphasises the close links between the two operas by adapting a melody from Beethoven. In Florestan's aria at the beginning of the second act of *Fidelio*, the woodwinds play a hymn-like descending melody (*In des Lebens Frühlingstagen*, in A flat major), which becomes one of the main motifs of *Der fliegende Holländer*. Most analysis – on the analogy of the leitmotif-technique of his later works – identifies this melody to be the theme of redemption (*Erlösungsmelodie*). This theme permeates the whole opera, and it can be heard every time when the text refers to "redemption" – including in Senta's ballad.

Interestingly, when Wagner presents this motif for the first time in the overture (after the storm music, almost as a second theme), it is played by the English horn, an instrument he did not use later at all. This kind of arrangement resembles Rossini's *Wilhelm Tell* overture. Here too, hectic storm music in a minor key is followed by the introduction of new thematic material by the English horn (in the related major key). The similarity cannot be a coincidence: Wagner held *Wilhelm Tell* in high esteem and conducted it while he was working at the opera house.

It was not only this characteristic solution in the overture in which Rossini inspired him. When in Riga – that is, before the experience of the sea voyage – Wagner orchestrated the closing piece of Rossini's cycle *Les soirées musicales*, which consisted of songs with piano accompaniment and duets, for a concert he conducted (1838). In the duet *Li marinari* (*The Sailors*), two seamen are singing, struggling with the forces of nature and encouraging each other. By the end of the song (when the gloomy G minor is replaced with G major), hope returns to their hearts: love is waiting for them on the shore. Wagner probably remembered the atmosphere, the structure and the powerful accompaniment of this song when he composed Senta's ballad.

Wagner – well after finishing the composition of *Der fliegende Holländer* – insisted on his statement that he first composed Senta's ballad, which later became the core of the entire opera: "I remember, before I set about the actual working-out of *The Flying Dutchman*, to have drafted first Senta's ballad in the second act and completed both its verse and melody. In this piece, I unconsciously laid the thematic germ of the whole music of the opera: it was the picture in petto of the whole drama, such

as it stood before my soul; and when I was about to betitle the finished work, I felt strongly tempted to call it a 'dramatic ballad'. In the eventual composition of the music, the thematic picture, thus evoked, spread itself quite instinctively over the whole drama, as one continuous tissue; I had only, without further initiative, to take the various thematic germs included in the ballad and develop them to their legitimate conclusions; and I had all the chief-moods of this poem, quite of themselves, in definite thematic shapes before me. I should have had stubbornly to follow the example of the self-willed opera-composer, had I chosen to invent a fresh motif for each recurrence of one and the same mood in different scenes; a course whereto I naturally did not feel the smallest inclination, since I had only in my mind the most intelligible portrayal of the subject-matter, and not a mere conglomerate of operatic numbers."

The key of the ballad was A minor in the original version performed in Paris, while the piece preceding it, the girls' chorus was in A major. Wagner did not change the latter, but he transposed the ballad a note lower, into G minor for Wilhelmine Schröder-Devrient. Apparently, he no longer found the more direct contrast of the major and minor keys – à la Rossini – quite so important anymore.



Felelős kiadó *Responsible publisher:* **Dr. Ókovács Szilveszter,**
a Magyar Állami Operaház főigazgatója *General Director of the Hungarian State Opera*
A műsorfüzetet írta *The programme booklet was written by* **Molnár Szabolcs, Mátrai Diána Eszter**
Angol fordítás *English translation:* **Hegedűs Gyula, Arthur Roger Crane, Jávorszky György**
Fotók *Photos by* **Berecz Valter, Nagy Attila**
Képszerkesztő *Photo editor:* **Iványi Jozefa**
Frissített kiadás: 2024 *Revised edition: 2024*



Horti Lilla, Kálmándy Mihály

STRATÉGIAI PARTNEREK
STRATEGIC PARTNERS



ARANY FOKOZATÚ TÁMOGATÓK
GOLD LEVEL SPONSORS



BOSCH

rexroth
A Bosch Company

DR. FEITH ZOLTÁN

