



WagnerVrienden vzw

Dokter Eduard
Moreauxlaan 209
8400 OOSTENDE

info@wagnervrienden.be

www.wagnervrienden.be

[www.facebook.com/
wagnervrienden](https://www.facebook.com/wagnervrienden)

Ondernemingsnummer:
0846.548.989

Rekeningnummer:
BE28 3631 0687 2620
BIC BBRUBEBB

WagnerNieuws

Nummer 28

Juli 2025

• In dit nummer –

- Voorwoord – (Bernard Huyvaert) p. 2
- In memoriam *Peter Seiffert* (Freddy Cys) p. 3
- In memoriam *Pierre Audi* (Freddy Cys) p. 5
- Recensie CD *Fliegende Holländer* (Freddy Cys) p. 6
- Recensie *Parsifal* Berlijn en Wenen (Wim De Paepe) p. 8
- 'A new philosophy of Opera' Sharon (Freddy Cys) p. 11
- Voorbeschouwing *Tristan* Bayreuth (Freddy Cys) p. 15
- *Debussy en Wagner* (Bernard Huyvaert) p. 17
- *Heet van de naald Libretto Tannhäuser* (Freddy Cys) p. 20
- *Graupa* deel 6 (Freddy Cys) p. 21
- *Wesendonck Lieder* (Freddy Mortier) p. 27
- Wagner Vandaag: 'Zum Raum wird hier die Zeit' (Hans Van Den Berghe) p. 34
- Boekbespreking: 'Die Herrin des Hügels' (Bernard Huyvaert) p. 37
- Uitsmijter: *Mahler 7 in de Elbphilharmonie* (Freddy Cys) p. 39

Voorwoord

Dit WagnerNieuws is het eerste WagnerNieuws “nieuwe stijl”. Wij hebben immers besloten om de kwaliteit van ons magazine op te krikken en we hebben daarom een redactieraad samengesteld.

De leden zijn:

Bruno Vanneste, voorzitter

Bernard Huyvaert

Freddy Mortier

Piet Lamberts–Vanassche

Hans Vandenberghe

Freddy Cys

Wim De Paepe

Deze leden hebben zich ertoe verbonden om op regelmatige basis oorspronkelijke stukken in te sturen. Het kan hierbij gaan om artikels, boekbesprekingen, recensies van operavoorstellingen enz.

We zijn ook van plan jaarlijks een themanummer uit te geven, zoals “Wagner en de filosofie”, “Wagner en de vrouw” enz.

We moeten ook mee met onze tijd: enkele afbeeldingen in dit nummer zijn met AI gecreëerd, zoals de afbeeldingen met Wagner en Mathilde Wesendonck.

Bernard Huyvaert

Voorzitter

In memoriam: Peter Seiffert (1954 – 2025)

Op 14 april 2025 overleed de Duitse tenor Peter Seiffert op 71-jarige leeftijd in Schleedorf, bij Salzburg. Met zijn overlijden verliest de operawereld een van de meest vooraanstaande Wagner-tenoren van zijn generatie.

Geboren op 4 januari 1954 in Düsseldorf, groeide Seiffert op in een muzikaal gezin. Zijn vader Helmut Seiffert, was operazanger en schlagercomponist.

Peter begon als solist in een jongenskoor en studeerde zang aan de Robert Schumann Hochschule in Düsseldorf. Zijn operadebuut maakte hij in 1978 aan de Deutsche Oper am Rhein. In 1980 werd hij lid van de Deutsche Oper Berlin, waar hij zijn carrière verder uitbouwde en meer dan 300 optredens verzorgde in 26 rollen.



Een stem voor Wagner

Hoewel Peter Seiffert een breed repertoire zong, werd hij vooral bekend door zijn vertolkingen van Wagner-rollen. Zijn stem was uitermate geschikt voor de zogenoemde heldentenor-partijen: krachtig genoeg voor de dramatiek, maar met een zeldzame lyrische kern die zijn interpretaties menselijk en doorleefd maakte.

Zijn doorbraak kwam in 1990 met de titelrol in Lohengrin bij de Deutsche Oper Berlin. De uitvoering werd een sensatie, mede dankzij zijn elegante frasering en het vermogen om kracht en kwetsbaarheid tegelijk over te brengen. Die balans tussen heroïek en gevoeligheid maakte hem later ook tot een veelgevraagde Tannhäuser en Parsifal, en zelfs Tristan-rollen die vocaal én emotioneel tot de zwaarste in het operarepertoire behoren.

Een vaste waarde in Bayreuth

Seiffert was jarenlang een vaste gast op de Bayreuther Festspiele, het Wagner-festival dat plaatsvindt op de heilige grond van de componist zelf. Zijn Lohengrin op de Groene Heuvel werd legendarisch, niet alleen vanwege zijn vo-

cale prestaties, maar ook vanwege zijn natuurlijke présence en diep begrip van de Wagneriaanse dramaturgie. Hij benaderde Wagners muziek niet als bombastisch monument, maar als levend drama.

Samenwerking en visie

Gedurende zijn carrière werkte hij met enkele van de grootste Wagner- dirigenten van zijn tijd Daniël Barenboim, Christian Thielemans, en Claudio Abbado. Zij roemden Seifferts muzikaliteit en zijn precisie, Maar ook zijn bereidheid om risico's te nemen in dienst van de emotionele waarheid van een rol.

Ook met zijn tweede echtgenote, sopraan Petra-Maria Schnitzer, stond hij geregeld op het podium in Wagnerproducties. Hun gezamenlijke optredens in Tristan und Isolde werden geprezen om de chemie die hun interpretaties extra diepte gaf.

Een blijvende nalatenschap

Peter Seiffert was geen tenor die zich liet verleiden tot vocaal machtsvertoon. Hij koos voor de nuance, voor de expressie in de tekst, voor de innerlijke reis van het personage. In een tijd waarin Wagner-vertolkingen vaak lijdten onder de zoektocht naar volume, herinnert Seiffert het publiek eraan dat ook deze muziek finesse vraagt.

Zijn opnames – vooral van Tannhäuser en Lohengrin – blijven belangrijke referenties. Ze laten een kunstenaar horen die niet alleen een indrukwekkend instrument bezat, maar ook het intellect en de gevoeligheid om de diepere lagen van Wagners werk bloot te leggen.

Zijn dood is een groot verlies voor de operawereld, maar zijn bijdrage aan de Wagner-traditie leeft voort.

Freddy Cys

In memoriam: Pierre Audi (1957 – 2025)

Na het droevige nieuws bij het overlijden van Peter Seiffert eerder dit jaar wordt de operawereld opnieuw met verstomming geslagen met het overlijden van regisseur Pierre Audi.



Op 3 mei 2025 overleed Pierre Audi onverwacht op 67-jarige leeftijd in Peking, waar hij zich bevond voor internationale productiebesprekingen. Zijn overlijden werd bevestigd door het Festival d'Aix-en-Provence, waar hij sinds 2019 algemeen directeur was.

Audi, geboren in Beiroet in 1957, was een invloedrijke figuur in de internationale operawereld. Hij begon zijn carrière met de oprichting van het Almeida Theatre in Londen in 1979, een centrum voor avant-garde theater en hedendaagse muziek. In 1988 werd hij artistiek directeur van de nationale Opera in Amsterdam, een positie die hij drie decennia bekleedde. Onder zijn leiding groeide het gezelschap uit tot een toonaangevend operahuis, bekend om zijn innovatieve producties en samenwerkingen met hedendaagse kunstenaars.

Naast zijn werk in Nederland was Audi actief als artistiek leider van het Holland Festival en de Park Avenue Armory in New York. Zijn regies, waaronder de eerste volledige uitvoering van *Der Ring des Nibelungen* in Nederland, werden geprezen om hun abstracte en symbolische stijl.

Audi's plotse overlijden laat een grote leegte achter in de wereld van de opera en het muziektheater. Zijn visionaire benadering en toewijding aan de kunstvorm blijven een inspiratiebron voor velen.

Freddy Cys

Recensie CD Fliegende Holländer (Freddy Cys)

De recente opname van Der Fliegende Holländer onder Edward Gardner, met Lise Davidsen als Senta, is door de internationale muziekers met grote lof ontvaard. Deze live-registratie, uitgebracht door Decca, werd opgenomen tijdens concertante uitvoeringen in Oslo in 2024, en geldt nu reeds als één van de toonaangevende vertolkingen van Wagners vroege meesterwerk.

Dirigent Edward Gardner toont zich een overtuigend Wagner-interpreet. Zijn lezing is energiek, gedetailleerd en dramatisch gespannen, met oog voor orkestrale kleur én dramatische lijn. De ouverture klinkt als een mini-symfonisch gedicht, en de spanningsboog wordt consequent vastgehouden. Critici prijzen zijn helderheid en coherentie, hoewel sommige recensenten de orkestdynamiek soms wat te dominant vonden.

Het orkest van de Noorse Nationale Opera en het koor leveren een opmerkelijke prestatie: het spel is fris, precies en krachtig, met een idiomatische Wagner-klank. De koorscènes, in het bijzonder in de derde akte, bruisen van energie en dramatisch gewicht.

De vocale prestaties vormen het hart van deze opname. Lise Davidsen wordt unaniem geprezen voor haar vertolking van Senta. Haar sopraan bezit zeldzame kracht, glans en beheersing; ze koppelt vocale overweldiging aan expressieve diepgang.

Gerald Finley zingt een stijlvolle en genuanceerde Holländer, al mist hij het vocale overwicht naast Davidsons imposante stem. Brinkley Sherratt geeft een rijke, sonore en integere Daland, terwijl Stanislas de Barbeyrac als Erik overtuigt met een lyrische en expressieve tenor.



De opnamekwaliteit is uitstekend: ondanks de live-situatie is de klank helder, ruimtelijk en krachtig. De productie slaagt erin de concertenergie te behouden, zonder aan technische perfectie in te boeten.

Samenvattend: deze opname is een artistiek hoogstandje. Gramophone riep haar uit tot "Recording of the Month", en velen beschouwen haar reeds als een nieuwe referentie. Vooral Davidsons indrukwekkende Senta maakt deze versie een must-have voor Wagnerliefhebbers.

Decca 487 0952 (2025)

Freddy Cys

Recensie Parsifal Berlijn en Wenen (Wim De Paepe)

Parsifal

Staatsoper Berlin – Unter den Linden (15 april 2025)

De belangrijkste reden om deze Parsifal bij te wonen was zonder enige twijfel de aanwezigheid van Elina Garanča. In Bayreuth had die al bewezen een ongelooflijke Kundry te kunnen neerzetten. Het was dan ook een grote teleurstelling toen deze afzegde en vervangen werd door Tania Ariane Baumgartner. Daarmee kwamen we in een totaal andere liga, met veel geschreeuw en pijnlijke uithalen in de hoogte.

Gelukkig waren er René Pape (Gurnemanz) en Andreas Schager (Parsifal) om de meubelen meer dan te redden. Pape heeft een hobbelig parcours achter de rug in de voorbije jaren, met enkele uitpattingen die de pers in negatieve zin haalden. Maar daar was niets van te merken. De oude Pape was helemaal terug met een indrukwekkende Gurnemanz. Net als Sachs één van de langste Wagnerpartijen en enkel overtuigend te brengen door echte Wagnerzangers. We mogen echt van een gouden tijd van Gurnemanz spreken met artiesten als Selig (nog altijd met stip mijn topkeuze), Groissböck, Zeppenfeld en dus ook Pape. Wat een luxe !

Dat Schager een fantastische zanger is, is een mening die niet iedereen deelt. Al hebben de meeste van zijn vervolgers hem al een paar jaar niet meer gezien en zijn evolutie niet meegemaakt naar een mooi nuancerende Wagner alleskunner. Zijn prestatie kwam ditmaal iets minder uit de verf, vooral gehinderd door de encenering en de mindere kwaliteiten van zijn Kundry. Zij die het duo Schager/Garanča meegemaakt hebben in Bayreuth weten waar ik het over heb: een hypnotiserend duel tussen 2 groten.

Tomas Tomasson was een overtuigende Klingsor als pedofiel (?), incestueuze vader (?), in alle geval een malafide figuur.

Amfortas, m.i. de moeilijkste rol in Parsifal werd vertolkt door Lauri Vasar. De toetssteen van een goede Amfortas is altijd of hij je de pijn kan laten voelen die hij verondersteld wordt zelf te voelen. Bij Vasar was het antwoord daarop positief en dat is al heel wat.

Tenslotte ook nog een uitstekende Stefan Cerny als Titurel. Hij zong vanuit een doodskist, wat bizar lijkt maar helemaal overeenkomt met de tekst.

Het orkest speelde fantastisch onder de leiding van Philippe Jordan, uitgroeid tot een echte topdirigent in het Wagnerrepertoire.

De encenering was getekend Dmitri Tcherniakov. Het decor bestond uit een achthoek waarvan 2 delen uitgesneden waren naar het publiek toe. Dat zorgde voor een wat speciale akoestiek met stemmen die soms metalig klonken aangezien ze weerkaatst werden binnen de zeshoek die overbleef. Dat je bij Tcherniakov altijd met meer vragen dan antwoorden achterblijft is niets nieuws, al hadden we hier te maken met een al bij al vrij brave interpretatie. Een van de vragen : er is een meisjespop te zien in het derde bedrijf (dochter van Parsifal en Kundry), terwijl Lohengrin toch zingt 'Mein Vater, Parsifal'.

Parsifal

Wiener Staatsoper (17 april 2025)

Toevallig was het dan 2 dagen later de beurt aan de Wiener Staatsoper om hun Parsifal te laten weerklinken. In de ondertussen welbekende encenering van Kirill Serebrennikov, aan zijn 2e herneming toe, waar alles zich afspeelt in een gevangenis. Het is zo'n encenering waar je je de eerste keer afvraagt waar dit over gaat, maar als je ze een paar keer gezien hebt, stoort het eigenlijk niet. Voor een nieuwkomer is het zeker niet de makkelijkste encenering om Parsifal te begrijpen. Al zal ik ook toegeven dat ik Parsifal eigenlijk nooit goed heb begrepen en nog steeds niet...

Vermeldenswaard zijn de machtige videobeelden van het imaginaire Montsalvat en de acteur (de enige die alle sessie van deze encenering meegeeft) die Parsifal dubbelt.

Gunther Groissböck (Gurnemanz) lijkt helemaal uit het dal te zijn gekropen na zijn pijnlijke afzegging als Wotan in Bayreuth een aantal jaren geleden. Hij zong een mooie Gurnemanz met de nodige kracht.

Anja Kampe (Kundry) : wat een verschil met Baumgartner. Het is een zangeres die altijd een positieve indruk maakt. Ze heeft misschien niet de mooiste stem maar je kan er altijd op vertrouwen dat ze alles geeft en dat je tevreden huiswaarts gaat.

Klaus Florian Vogt (Parsifal) : wie mijn vorige recensies gelezen heeft, zal weten dat ik een fan ben. 3 dagen eerder zong hij nog Tannhäuser in Berlijn en nu stond hij hier al terug als Parsifal. Wat een onevenaarbare zanger, net als goede wijn lijkt hij enkel beter te worden met ouder worden. Hoe krijgt

hij het telkens weer voor elkaar, al die rollen waarvan velen voorspelden die hij nooit zou kunnen zingen. Hoed af !

Jordan Shanahan (Amfortas): als ik terug mijn toetssteen van hierboven uithaal, moet ik toegeven dat hij niet slaagt. Shanahan is een voortreffelijk zanger maar Amfortas is geen goeie rol voor hem. Als Klingsor is hij veel overtuigender. Die rol werd dan weer goed gezongen door Jochen Schmeckenbecher.

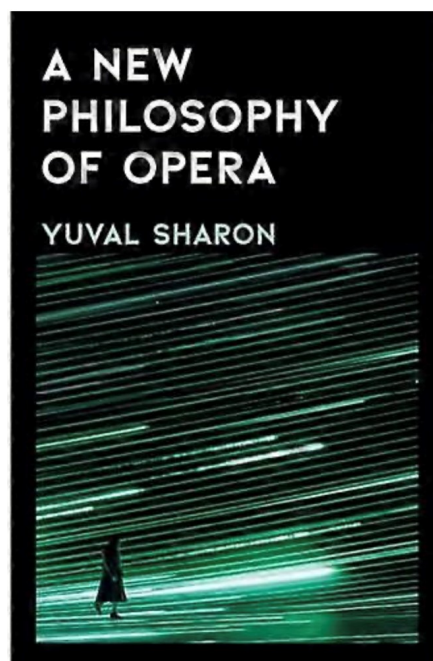
Axel Kober leidde het immer prachtige orkest van de Wiener Staatsoper.

Wim De Paepe

Boek: 'A New philosophy of Opera' – Y. Sharon (M. Bij de Weg)

Gaat het goed met de opera? Wie een abonnement heeft op de operaserie in de zaterdagmatinee van Het Concertgebouw heeft de neiging nee te zeggen. Je waant je soms in een bejaardentehuis en geeft de serie nog hooguit 10 jaar. Maar wie in februari voorstellingen bezocht van het toch niet erg courante werk Die ersten Menschen krijgt een heel ander beeld. De zaal zat vol en het publiek was opvallend jong.

Hoe staat het ervoor met de opera en welke kant moeten we op? Die vraag stelde Yuval Sharon zich onlangs ook in het boek *A New Philosophy of Opera*. Sharon is sinds 2020 artistiek leider van de opera van Detroit. Moeten wij hem als Wagnerliefhebbers kennen? Ja zeker. Hij regisseerde de meest recente Lohengrin in Bayreuth, de blauwe Lohengrin van vormgevers Neo Rauch en Rosa Loy. De Metropolitan Opera in New York heeft aangekondigd dat Sharon vanaf het seizoen 2027 – 2028 een nieuwe Ring gaat regisseren. Als voorbereiding daarop mag hij in het komende seizoen *Tristan und Isolde* onder handen nemen. Misschien in de bioscoop te zien?



Versteend

Sharon richt zich in zijn betoog met name op de situatie in de Verenigde Staten. Bij veel Amerikaanse operahuizen is sprake van een versteende toestand vindt hij. 'Opera in Amerika heeft alle reden om vast te houden aan de status quo – vooral vanwege het gevoel van zekerheid dat degenen die de rekeningen van het bedrijf (het operabedrijf, MvdW) betalen, dat ook zullen blijven doen. Door de illusie van een voorspelbare stabiliteit worden mensen in slaap gesust.'

Anders gezegd: je krijgt de bekende topwerken te zien in een traditionele, niet geïnspireerde encensering. De reden: het publiek wil niet anders, of zou niet anders willen, en je wilt als operahuis de geldschieter niet tegen de haren instrijken. Opera wordt in de Verenigde Staten immers vooral gefinan-

cierd met sponsorgeld.

Scene uit Lohengrin in de regie van Yuval Sharon (Bayreuther Festspiele Enrico Nawrath c)

Sharon wil daar dus verandering in aanbrengen. Hoe, dat maakt hij duidelijk met een cryptische zin : 'De toekomst is er al, die ligt in het verleden.' Opera begon 400 jaar geleden met de Camerata in Florence, schrijft Sharon. Dat was een groep mensen,



bestaande uit kunstenaars en handwerkslieden, die bijeenkwamen om iets nieuws te maken. Iets gemeenschappelijks waarin muziek, beeld en verhaal even belangrijk waren. Tussen haakjes : horen we daar niet wat Wagner meer dan tweehonderd jaar later ook zou beweren?

Claudio Monteverdi was de muzikant van de Camerata. Uit het weinige werk van hem dat is overgebleven blijkt dat de uitvoerenden een grote mate van vrijheid kregen. Monteverdi geeft slechts een basale structuur aan. Daar is het Sharon om te doen. Opera-uitvoeringen zitten vaak vast in een strak stramien. De uitvoerders, en dan speciaal de zangers maar zeker ook de regisseur, moeten een grotere vrijheid krijgen om het werk te interpreteren. Dat maakt opera iedere keer anders, dat houdt het levend.

Wie herschept maakt een keuze

In zijn niet altijd duidelijke woorden, het woord filosofie staat niet voor niets in de titel, omschrijft hij het zo:

'Tegenwoordig is opera vooral een daad van herschepping in plaats van creatie. Het theater heeft zijn Shakespeares en zijn ballet zijn Zwanenmeren, maar misschien presenteert geen enkele ander kunstvorm (de opera MbdW) zoveel werken die ruim een eeuw van het publiek verwijderd zijn. Elke keer dat we herscheppen, maken we een keuze. Die keuzes kunnen ofwel potentiële overwegingen uitwissen, of, met verbeelding, kunnen ze ons herinneren aan de essentiële kneedbaarheid van het geheugen. Net zoals ideeën die van vorige generaties zijn doorgegeven nooit stoppen met transformeren naar mate de maatschappij, technologie en waarden veranderen, stoppen de ideeën in een opera nooit te veranderen'.

'De levende kunst van de opera, zolang deze voortdurend opnieuw wordt

uitgevonden, staat nooit stil. We moeten de kunst minder als een bolwerk en meer als een blauwdruk gaan beschouwen, suggesties voor een realisatie die gebaseerd is op de inspiratie van de vertolkers en de exegese van het moment. Dat betekent dat het een volledig open vorm is – open voor de stroom van de tijd.

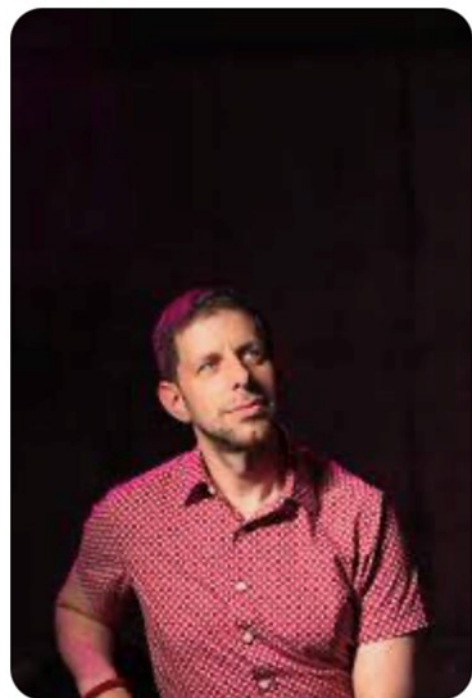
En daarom onthult opera's wanneer deze het verleden opnieuw verbeeldt, de realiteit van het verleden als onvolledig en evoluerend. Elke operaproductie zou ernaar moeten streven om op die manier onvolledig, tijdelijk en voorlopig te zijn.'

Meerduidigheid

Met andere woorden, streeft naar vernieuwing, wees niet bang ingesleten gewoontes aan te pakken. En realiseer je je daarbij dat de opera in tegenstelling tot wat in de gebruikelijke visuele media te zien is, het verhaal niet op rechtstreekse wijze vertelt, stelt hij. Als je zijn woorden parafraseert: Een opera moet niet proberen een 'gewoon' verhaal te worden. Een opera draait om de manier van vertellen, niet per se om het verhaal zelf. Het gaat om 'ambiguïteit', om meerduidigheid. 'Laten we het verhaal gebruiken waar nodig en het zo snel mogelijk afwerpen om complexiteiten en paradoxen te verkennen zoals alleen opera dat kan. Het smalle verhaal kan de betekenisvolle ontmoeting van het publiek niet langer belemmeren, en op die manier open staan voor de veelheid van het genre dat veel gemakkelijker te accepteren is'.

Betekent dit dat Sharon een liefhebber is van het Duitse regietheater? Integendeel. In het regietheater krijgt de toeschouwer een dwingende, door de regisseur bepaalde visie voorgeschoteld. Dat is wat Sharon juist niet wil. De visie moet tijdens het maakproces ontstaan en de toeschouwer moet tot zijn eigen interpretatie kunnen komen.

'De betekenis wordt niet geformuleerd voordat het werk begint, maar ontstaat pas als de productie is voltooid. Dat is de poëtische en niet-



wetenschappelijke benadering die volgens mij zorgt voor de meest opwindende opera', aldus Sharon. 'Opera kan niet onderwijzen, maar het kan, altijd inspireren. Het omgaan met nieuwe ideeën, nieuwe geluiden en nieuwe visies kan een toeschouwer motiveren om oplossingen te zoeken voor problemen die onoplosbaar lijken, of het nu gaat om dakloosheid, racisme of de klimaatcrisis'.

Radicaal

Ook al is Sharon geen liefhebber van het regietheater, waarin verhalen nogal eens binnenstebuiten worden gekeerd, zelf kan hij er met het aanpassen van bekende werken ook wat van. Zo begon hij zijn productie van *La Bohème* met de slotakte, de sterfscene van Mimi, om vervolgens de aktes daarvoor als flashback te vertellen. Denk aan een thriller die begint met de moord en vervolgens terugschakelt onder het motto : drie maanden eerder. Het bleek in Detroit, en later ook in Philadelphia een groot succes. De zaal zat vol en meer dan de helft van de bezoekers ging voor het eerst naar de opera.

Nog radicaler is zijn aanpak met *Così fan Tutte*. Onder het motto 'Wat betekent het om menselijk te zijn' worden de hoofdrollen gespeeld door robots. Een onderzoek naar AI dus. Gelukkig zijn voor het zingen nog wel mensen aangetrokken.

Gaat Sharon zoiets ook vertonen bij de MET? Of houdt hij het meer bij zijn aanpak uit Bayreuth, die hij omschreef als 'een sprookje dat een nachtmerrie wordt'. We wachten het af. Wie meer wil weten over de ideeën van deze op zijn minst opmerkelijke regisseur kan terecht in zijn boek. Het is geen gemakkelijke tekst, maar biedt voor de doorzetter wel stof tot nadenken.

Yuval Sharon: *A new Philosophy of Opera*.
310 blz. Liveright Publishing Company

Deze tekst, geschreven door Minze Bij de Weg, werd overgenomen uit *Wagner kroniek 65.1* van het Wagnergenootschap Nederland met de vriendelijke toestemming van Gustaaf Vossenaar.

Freddy Cys

Voorbeschouwing Tristan Bayreuth (Freddy Cys)

De verwachting van het absolute.

In augustus keer ik terug naar Bayreuth. Voor mij is dat niet zomaar een reis – het is een terugkeer naar een plek die me diep raakt, waar de muziek van Richard Wagner niet alleen klinkt, maar leeft. Bayreuth is geen stad als andere. Het is klein, ingetogen zelfs, met rustige straatjes, Beierse gevels en een zekere tijd-



loosheid. Er zijn concertzalen en operahuizen die men bezoekt. En er zijn plekken waar men toe pelgrimeert. Mijn reisdoel is niets minder dan de opvoering van Tristan und Isolde tijdens de jaarlijkse Bayreuther Festspiele – een muzikale ervaring die in het leven van elke Wagnerliefhebber een onvermijdelijk hoogtepunt vormt.

De verwachting hangt al weken in de lucht. Want wie de trappen van het Festspielhaus beklimt, betreedt geen gewoon theater maar een mythische ruimte, op maat gebouwd voor één enkele klankwereld: die van Wagner zelf.

Ik heb het voorrecht gehad om daar als eerder Der Fliegende Holländer te beleven – twee keer zelfs – ook Tannhäuser, en de spirituele stilte van Parsifal, die nog lang bleef nazinderen. Zelfs het gelegenheidsconcert in 2021 tijdens de coronatijd, met een halve zaal gevuld en een stiller decor dan ooit, had iets diep ontroerends. Het toonde hoe Wagner zelfs zonder theatrale middelen nog door merg en been kan gaan.

Wagner is voor mij meer dan een componist – hij is een passie. Zijn muziek neemt me mee naar randen van het bestaan die andere componisten nauwelijks aanraken. En nu wacht me Tristan und Isolde, misschien wel zijn meest radicale, meest abstracte werk.

De bezetting maakt deze uitvoering extra veelbelovend. Andreas Schager, die

Tristan zingt, kent ik als een tenor met een enorme fysieke en vocale présence. Als Isolde treedt Camilla Nylund aan, een zangeres met een klank die tegelijk glanst en snijdt. Ik verwacht van haar geen ijzige prinses, maar een vrouw van vlees en bloed – vol woede, liefde, wanhoop en uiteindelijk transcendentie.

En dan is er Symeon Bychkov aan het hoofd van het orkest. Zijn benadering is organisch, ademend – ideaal voor een partituur als deze, waarin de harmonie steeds lijkt te zweven, zonder rustpunt. Ik zie ernaar uit hoe hij de klank van het “verborgen” orkest van Bayreuth – die magische diepteklank van de overdekte orkestbak – zal inzetten om Wagners oneindige melodieën tot leven te brengen

Ik verwacht dat deze Tristan geen lichte avond zal zijn. Eerder een onderdompeling, een beproeving misschien, maar ook een verlossing van het alledaagse. Als Wagnerliefhebber voelt het als een volgende etappe in een levenslange reis. En ik kan mij geen betere plek voorstellen om die te ondergaan dan daar – op de heuvel, waar Wagner zijn klanken tot leven bracht.

Als voorbereiding kijk ik reikhalzend uit naar de blu-ray opname van de productie van vorig jaar, die verschijnt op 4 juli. Deze opname biedt niet alleen een voorafspiegeling van de regie en de muzikaal-dramatische lijn, maar laat me toe me reeds mentaal in te leven in de klankwereld die me in augustus wacht.



Freddy Cys

Debussy en Wagner (Bernard Huyvaert)

Toen ik enkele weken geleden “Pelléas et Mélisande” zag in de Bastille, beseftte ik hoe sterk dit werk afwijkt van de muziekdrama's van Wagner. Er ligt nochtans maar 20 jaar verschil tussen “Pelléas” (1902) en “Parsifal” (1882). Toch heb je de indruk dat met “Pelléas” een nieuwe wereld begint.

Er zijn natuurlijk gelijkenissen. Wagners muziekdrama's gaan terug op middeleeuwse mythologische verhalen. Hoewel “Pelléas et Mélisande”, van Maeterlinck en later van Debussy, geen directe adaptatie is van specifieke middeleeuwse teksten, maakt het gebruik van een archetypische middeleeuwse setting en thema's die doen denken aan sagen en ridderromans. Het verhaal speelt zich af in een fictieve, middeleeuwse wereld met kastelen, donkere bossen, grotten, fontein en meren. Deze elementen roepen een sfeer op die doet denken aan middeleeuwse ridderromans en sagen. De personages, zoals de koning (Arkel), de prins (Golaud), en het mysterieuze meisje (Mélisande), passen in archetypes die vaak in middeleeuwse verhalen voorkomen. De symboliek in het verhaal, zoals de verloren kroon van Mélisande en de fontein van de blinden, roept associaties op met middeleeuwse legendes en sprookjes. Deze objecten hebben geen directe functie in de plot maar dienen als symbolen voor verlies, onschuld en mysterie. Mélisande zelf is een soort damsel in distress, een veel voorkomend motief in middeleeuwse literatuur. Hoewel er geen expliciete verwijzingen zijn naar Arthuriaanse verhalen, vertoont het toneelstuk overeenkomsten met deze traditie en dus ook met “Tristan”: de driehoeksrelatie tussen Golaud, Pelléas en Mélisande doet denken aan die van koning Arthur, Lancelot en Guinevere.



Het grote verschil ligt in de muzikale taal. Debussy gebruikt een vocale stijl die dicht bij natuurlijke taal ligt. In “Pelléas” volgt de zang de ritmes van de (door Wagner gehate) Franse taal, waardoor het meer lijkt op een gesprek dan op traditionele operazang. Bij Wagner is de zang vaak dramatisch en he-

roïsch, wat past bij zijn epische verhalen. Het grootsprakerige is bij Debussy volledig verdwenen. Daardoor wordt het werk subtieler en intiemer.

Wagners concept van "unendliche Melodie" elimineerde de traditionele scheiding tussen aria en recitatief, wat leidde tot een doorlopende muzikale stroom die dramatische spanning benadrukt. Ook "Pelléas" heeft geen traditionele aria's of recitatieven, toch is de muziek meer fragmentarisch. De zanglijnen in "Pelléas et Mélisande" bestaan uit korte, bijna sprekende frasen die vaak abrupt eindigen of overlopen in stilte. Dit creëert een gevoel van fragmentatie, waarbij de muziek niet op traditionele wijze naar climaxen toewerkt, zoals bij Wagner, maar eerder losse momenten vastlegt. Debussy's keuze voor Maeterlinck's symbolistische toneelstuk versterkt de fragmentarische aard van de muziek. Symbolisme richt zich op suggestie en sfeer in plaats van op expliciet verhaal of actie, wat resulteert in een opera die meer draait om indrukken en emoties dan om lineaire ontwikkeling.

Debussy's harmonieën zijn vaak statisch en onopgelost, wat een gevoel van tijdloosheid en onzekerheid creëert. De melodieën zijn kort en fragmentarisch, zonder de lange, doorlopende lijnen die kenmerkend zijn voor Wagner. Dit maakt de muziek meer impressionistisch en minder gericht op dramatische spanning. Volledigheidshalve moeten we eraan toevoegen dat Debussy de term "impressionisme" haatte. Maar zijn gefragmenteerde muziek doet toch denken aan de vlekken op de schilderijen van Monet.

In Wagners werk zijn Leitmotieven duidelijk herkenbare muzikale thema's die personages of ideeën vertegenwoordigen en door het drama heen evolueren. Hoewel ook Debussy Leitmotieven gebruikt in "Pelléas", zijn deze veel subtieler en minder dominant. Maar ze zijn er wel. Een mooi voorbeeld: in het vierde bedrijf worden de poorten gesloten en de twee minnaars, Pelléas en Mélisande, zijn buitengesloten. Ze vrezen dat Golaud hen bespiedt en klaar staat om aan te vallen. Golaud is nog niet op scène, maar je hoort wel zijn Leidmotief. Daarna komt hij uit de struiken tevoorschijn.

Wagner gebruikt grote orkesten om krachtige klankwerelden te creëren die vaak overweldigend zijn. Het orkest in "Pelléas" is veel subtieler en dient vooral om sfeer te scheppen. De klankkleuren zijn verfijnd en delicaat, met

invloeden uit exotische muziek.

We kunnen dus stellen dat zowel inhoudelijk als muzikaal “Pelléas” aan het begin van een nieuwe eeuw en een nieuwe opvatting over opera staat. Debussy maakt de opera los van het wagnerisme dat op het einde van de eeuw duidelijk, zij het niet exclusief, aanwezig was in de Franse opera. Twee van de vele voorbeelden:

“Le roi Arthus” van Ernest Chausson, onlangs nog in Parijs opgevoerd. Het werk werd overigens ook gecreëerd in De Munt (1903). De opera vertoont duidelijke invloeden van Wagner, vooral van “Tristan und Isolde” en “Parsifal”. Dit is te zien in de thematische focus op mythen (het verhaal van koning Arthur), de complexe chromatische harmonieën en de doorlopende muzikale structuur zonder traditionele aria's.

“Fervaal” van Vincent d'Indy (De Munt, 1897). Deze opera is geïnspireerd door Wagners “Parsifal”. Het verhaal draait om een heilige missie en zelfopoffering, wat parallellen vertoont met Wagners thema's van verlossing. D'Indy gebruikte leitmotieven en een doorlopende muzikale structuur die direct verwijzen naar Wagner.

Deze werken tonen hoe Franse componisten op het einde van de 19e eeuw Wagneriaanse technieken hebben overgenomen en aangepast aan hun eigen muzikale tradities en esthetiek. Met Debussy begint een nieuwe eeuw en een nieuw soort opera.

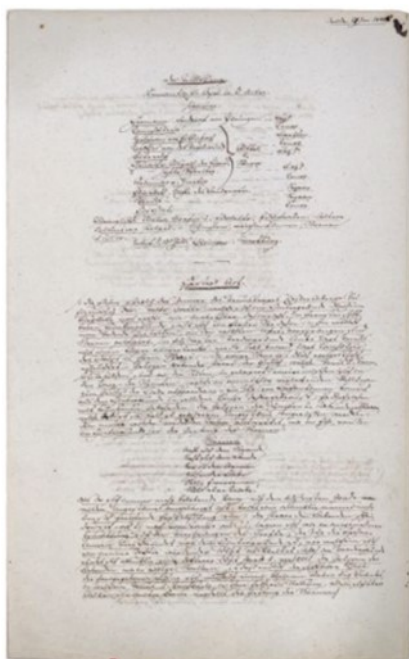
Bernard Huyvaert

Heet van de naald – Libretto Tannhäuser (Freddy Cys)

Heet van de naald – Heet van de naald– Heet van de naald

Wagner-Museum verwerft originele 'Tannhäuser' – handschrift

Het Wagner-Museum in Bayreuth heeft een uniek stuk binnengehaald: het originele libretto van Tannhäuser, eigenhandig geschreven door Richard Wagner. Deze zogeheten eerste tekstversie uit 1843, lange tijd als verloren beschouwd, werd onlangs opnieuw geveild en nu opgenomen in de collectie van het museum.



Het manuscript – getiteld Der Venusberg – omvat zeventien bladzijden, rijk aan correcties, toevoegingen en regieaanwijzingen. Het biedt een fascinerend inzicht in Wagners creatieve proces en wijkt op tal van punten af van de latere definitieve versie, onder meer in structuur en toneelaanwijzingen. Het stuk is door Wagner persoonlijk ondertekend en nauwkeurig te dateren tussen 29 januari en 22 maart 1843.

Met een aankoopprijs van 140.000 euro, gefinancierd met steun van de Cultuurstichting van de Duitse deelstaten, onderstreept deze verwerving het culturele belang van het document. “Een sleutelstuk uit Wagners artistieke ontwikkeling blijft zo bewaard voor publiek en wetenschap,” aldus Frank Druffner, plaatsvervangend secretaris-generaal van de stichting.

Het handschrift zal toegankelijk worden voor onderzoekers én het bredere publiek. Het nationaal Archief van de Wagner-Stichting in Bayreuth, wereldwijd toonaangevend in Wagneriana, verstevigt hiermee zijn rol als centrum voor studie en behoud van Wagners nalatenschap.

Bron : classicpoint.net
Freddy Cys

Graupa deel 6 (Freddy Cys)

Dit bord maakt eveneens deel uit van het Richard-Wagner-Kultur-Pfad, een wandelroute die belangrijke locaties in het leven van Wagner markeert. Dit nummer verwijst naar de periode 1864-1866 in München, waar Wagner een belangrijk nieuw hoofdstuk in zijn carrière begon dankzij zijn relatie met koning Ludwig II van Beieren.

Koning Ludwig II redt Wagner (1864).
Wagner zat diep in de schulden, was politiek verbrad en was op de vlucht voor zijn schuldeisers.
De jonge koning Ludwig II, een groot bewonderaar van zijn muziek, riep hem naar München, betaalde zijn schulden en gaf hem financiële en morele steun.



2. Uraufführung van Tristan und Isolde (1865)

Dit is wat het bord benadrukt. Op 10 juni 1865 vond de wereldpremière plaats van Tristan und Isolde in het Nationaltheater in München, onder de leiding van Hans von Bülow. Wat het publiek te horen kreeg, was ongekend. Geen eenvoudige liefdesgeschiedenis, maar een muzikale reis door verlangen, doodsverlangen en extase – gedragen door harmonieën die alle bestaande regels leken te tarten

3. Culturele impact en controverses:

- * Wagner's verblijf in München was cultureel vruchtbaar, maar politiek gevoelig. Zijn invloed op het hof wekte jaloezie en weerstand.
- * Hij had een affaire met Cosima von Bülow, wat tot een schandaal leidde.
- * Hij werd uiteindelijk onder politieke druk gedwongen München te verlaten, maar de koning bleef hem steunen, ook op afstand.

Wat er in deze korte periode gebeurde, had blijvende gevolgen. München

werd even het epicentrum van muzikale vernieuwing. Ludwig's steun voor Wagner was het begin van een bredere culturele bloei in Beieren, met kunst, muziek en architectuur als dragers van een romantisch, bijna mythisch ideaalbeeld.

Wagner echter legde hier de fundamenten voor de rest van zijn levenswerk.

Wagner in Tribschen: Muzikale rust aan het meer.

In het voorjaar van 1866 trok Richard Wagner zich terug op een landgoed aan de rand van Luzern. Na jaren van politieke onrust, financiële problemen en persoonlijke controverse vond hij in Tribschen, gelegen aan het stille Vierwoudenstedenmeer, eindelijk een plek waar hij tot adem kon komen. Zes jaar zou hij er wonen, en het werden zes van de productiefste en meest vreedzame jaren uit zijn leven.

Het huis in Tribschen bood Wagner iets zeldzaams: stilte.

Omringd door de natuur en ver weg van de roerige kunstwereld van Duitsland, vond hij hier de ruimte om te componeren. Tijdens zijn verblijf voltooide hij twee belangrijke werken: "Die Meistersinger von Nürnberg" en "Siegfried". De eerste, een ode aan de kunst, ambacht en traditie, was ongebruikelijk luchtig voor Wagners doen en werd in 1867 afgerond. Met "Siegfried", het derde deel van zijn monumentale Ring-cyclus, hervatte hij de mythische wereld die hij eerder had gecreëerd, na jaren van onderbreking, die te maken had met zowel artistieke twijfels als praktische omstandigheden. In Tribschen hervond hij het vuur om dit veeleisende werk terug op de werktafel te leggen.

Maar Tribschen was meer dan een werkplek. Het was ook het decor van een grote liefdesgeschiedenis. Wagner leefde er samen met Cosima Liszt, dochter van Franz Liszt en toen nog de echtgenote van dirigent Hans von Bülow. Hun relatie was controversieel, maar in de beslotenheid van Tribschen bouwden ze een gezinsleven op, met hun kinderen – waaronder zoon Siegfried – die er opgroeide. In 1870 trouwden Richard en Cosima officieel.



Een van de meest intieme en bekende episodes uit deze periode vond plaats op 25 december 1870. Als verrassing voor Cosima's verjaardag liet Wagner een klein ensemble het werk de "Siegfried-Idyll" opvoeren op de trap van hun huis. Cosima werd wakker met muziek, speciaal voor haar geschreven – een zeldzaam teder moment van een man die doorgaans bekend stond om zijn dramatische inslag.

Dit bord met het nummer 15 – herinnert aan die jaren. Het eindigt met een zin uit "Die Meistersinger": "Verachtet mir die Meister nicht!" Een pleidooi voor respect voor meesterschap – en een subtiële echo van een tijd waarin Wagner, omringd door bergen en muziek, zelf even meester over het leven leek te zijn geworden.



In 1872 verhuisde Wagner definitief naar Bayreuth, een rustige stad in Beieren, ver weg van de hofsteden waar hij eerder steun had gezocht. Hij koos Bayreuth bewust als locatie voor het realiseren van een droom die hem al jaren bezighield: het bouwen van een eigen theater, ontworpen naar zijn artistieke idealen.

Belangrijkste verwezenlijkingen tussen 1872 en 1882:

Bouw van het Festspielhaus (1872–1876)

Wagner ontwierp samen met architect Otto Brückwald een theater dat volledig was afgestemd op zijn visie van het

Gesamtkunstwerk. Het revolutionaire ontwerp bevatte een

verborgen orkestbak en een donkere zaal – bedoeld om de

volledige aandacht op het toneel te richten.



2. Première van de volledige Ring des Nibelungen (1876)

De eerste Bayreuther Festspiele vonden plaats in augustus 1876, met de integrale uitvoering van de vierdelige Ringcyclus (Das Rheingold, Die Walküre, Siegfried en Götterdämmerung). Het was een ongeziene artistieke onderneming, bijgewoond door componisten als Bruckner, Liszt, Grieg en zelfs keizer Wilhelm I. De uitvoering was niet foutloos, maar markeerde een mijlpaal in de muziekgeschiedenis.

3. Compositie van Parsifal (1882):

In de jaren na de Ring werkte Wagner aan zijn laatste werk: Parsifal, een 'Bühnenweihfestspiel' (toneelwijdingsfeestspel). Het werk is diep filosofisch en mystiek, gebaseerd op het verhaal van de Graal. De première vond plaats in de zomer van 1882 – het zou zijn laatste werk zijn.

4. Andere werken :

In 1876 componeerde Wagner ook een Festmarch ter gelegenheid van het 100-jarig jubileum van de Amerikaanse Onafhankelijkheid. Het werk werd in Philadelphia opgevoerd.

Ludwig II en Wagner in Bayreuth
(1872–1876)

Toen Richard Wagner in 1872 naar Bayreuth trok om zijn eigen theater te bouwen, was één figuur onmisbaar op de achtergrond:

Koning Ludwig II van Beieren. De jonge koning, die hem al sinds 1864 als een genie vereerde, bleef Wagners belangrijkste mecenas.

Maar tussen 1872 en 1876, tijdens de bouw van het Festspielhaus en de voorbereiding van de eerste Festspiele, veranderde hun relatie. Waar ooit vriendschap en vuur waren, kwamen afstand en ongemak.

De ontmoeting tussen Wagner en Ludwig in Bayreuth was hartelijk, maar niet meer intiem. Ludwig voelde zich toeschouwer van iets wat ooit zijn droom was geweest. Wagner had zich losgemaakt van zijn vorst – met dank aan diens steun.

Hun relatie in deze periode toont twee werelden die even samenvielen maar

uiteindelijk niet bij elkaar hoorden. Ludwig zocht verheven kunst als koninklijk ideaal. Wagner zocht autonomie, een eigen podium, ver weg van paleizen.

Dat de Ring in Bayreuth tot stand kwam, is mede Ludwigs verdienste. Dat hij zelf op afstand bleef is Wagners keuze. Tussen vorst en vrije geest groeide een kloof – maar geen breuk. Alleen stilte. Zoals zo vaak in Wagners leven, was dankbaarheid ingewikkeld.

Geflügeltes Wort :

“Zum Raum wird hier die Zeit” (Gurnemanz)

Dit bord nummer 17 is het laatste dat deel uitmaakt van de Richard-Wagner- Kultur-Pfad.

Dit bord handelt over Venedig (Venetië) waar Wagner van 1882 tot 1883 verbleef en overleed.

De tekst vermeldt dat Wagner na de zware inspanningen van de tweede Bayreuther Festspiele, afgereisd is naar Venetië om er te herstellen. Hij overleed daar op 13 februari 1883 in het Palazzo Vendramin aan het Canal Grande.

Dit paleis is sindsdien nauw verbonden met zijn nagedachtenis.

Het palazzo Vendramin, waar hij zijn intrek had genomen, is een statig renaissancepaleis aan het Canal grande. Tegenwoordig huisvest het Casino di Venezia, maar in de 19de eeuw was het een rustoord voor de elite, een plek van stilte en bezinning. Voor Wagner werd het zijn laatste woning. Omringd door zijn familie en enkele trouwe volgelingen bracht hij hier zijn laatste maanden door. Hij werkte nog aan theoretische teksten en muzikale ideeën, maar zijn gezondheid ging snel achteruit.

Wat bijzonder is aan dit bord, is het citaat onderaan “Liebe – Tragik”, omschreven als Wagners laatste notities. Deze twee woorden vatten zijn leven misschien wel perfect samen. Zijn hele oeuvre – van Tristan und Isolde tot Der Ring des Nibelungen – cirkelt rond deze thema's. De liefde die bij hem nooit simpel of puur romantisch is, maar altijd met lading en conflict. En de tragiek die daar onlosmakelijk mee verbonden is. Het zijn niet alleen motieven in zijn muziek, maar ook in zijn persoonlijke leven. Zijn relaties waren intens, zijn artistieke zoektocht obsessief, zijn leven een constante strijd

tussen idealisme en realiteit.

Vandaag herinnert dit gedenkteken aan meer dan een overlijden. Het herdenkt de ontknoping van een leven dat volledig gewijd was aan kunst, aan het verhevene, aan de eeuwige zoektocht naar het sublieme. Wagners laatste woorden, gegrift in stilte: Liefde – tragiek. Een epiloog die niets meer nodig heeft.

Bronnen : imagesofvenice.com, project-gutenberg.com, wikipedia, graupa-online.de, wagnerstaetten.de,
Wagner Chronik, eigen bronnen.

Foto's : Freddy Cys

Freddy Cys

Wesendonck Lieder (Freddy Mortier)

Ik was zinnens een heuse lezing voor de Wagnervrienden te wijden aan de Wesendonck-liederen, maar ik zal het bij deze tekst houden. Die is op bepaalde punten misschien wat technisch, maar ik hoop dat ik toch een idee zal kunnen geven van wat hun betekenis is voor meer bepaald Tristan und Isolde, ook al kan ik in dit bestek maar op enkele aspecten ingaan.

De oorsprong van de benaming van de liederen ligt voor de hand. Zij zijn geschreven op teksten van Mathilde Wesendonck, waarmee we meteen belanden bij de amoureuze omstandigheden waarin Tristan tot stand kwam. Wagner was, zoals u wel weet, verliefd op de vrouw van zijn mecenas, Otto Wesendonck, een rijke zijdehandelaar. Vanaf april 1857, tijdens de conceptie van Tristan werkte de componist in wat hij zijn Asiel noemde, een woning in de tuin van de villa van Otto Wesendonck. Die villa betrok hij met zijn vrouw Mathilde (eigenlijk Agnes) in augustus 1857. Vanaf toen waren er dagelijkse contacten met de Wesendoncks. Met Mathilde ontwikkelde Wagner een intieme relatie, die de componist zelf zich ook seksueel had gewenst.



Wagner had haar jaren voordien, begin 1852, voor de eerste keer ontmoet samen met haar man bij een gemeenschappelijke vriend. Aanvankelijk legde hij haar de sonates en symfonieën van Beethoven uit en speelde hij haar die voor op de piano. In 1853 schreef hij een sonate voor het album van Mathilde Wesendonck, zijn eerste compositie na vijf jaar muzikale stilte sinds Lohengrin, en dit voor hij begon aan de Ring. De sonate droeg het citaat “Wisst Ihr wie das wird?”, een zin die Wagner in Götterdämmerung in de mond legt van een Norne. Men kan er gemakkelijk een dubieuze vraag van een man aan

een jonge vrouw in zien. Of dat de bedoeling was en indien ja, of Mathilde dat ook zo begreep, is onduidelijk. Zeker is dat Mathilde een dankbrief schreef aan Minna, in plaats van aan de componist zelf, waarin ze uitlegt dat ze de sonate maar bij benadering kon spelen.

In de handgeschreven partituur van *Die Walküre* zijn cryptogrammen van Wagners zucht naar Mathilde te vinden (afkortingen zoals “I.I.d. gr!” (Ich liebe dich grenzenlos) “L.d.m.M?” (Liebst du mich Mathilde?”), etc., en op de slotbladzijde van het ontwerp van het eerste bedrijf van *Tristan* staat een aan haar opgedragen gedicht. Sinds de compositie van *Die Walküre* speelde hij haar ’s avonds ook voor wat hij overdag had gecomponeerd. Via dienstbodes die pendelden tussen tuinhuis en villa, onderhielden zij een persoonlijke correspondentie. Wagner heeft Mathilde ook ingewijd in de filosofie van Schopenhauer, een gemeenschappelijke fascinatie die duidelijk meespeelt in haar gedichten op muziek gezet door hem. Verder is er een hele brieven correspondentie tussen hen bewaard, die afsluit in 1871 en waarin zeker stukken ontbreken.

Wagner was toen hij in het Asiel woonde nog gehuwd met Minna Planer, die er in principe en bijwijken ook in realiteit samen met hem woonde, ook al leefden ze toen vaak gescheiden. Begin april 1858, een jaar na het betrekken van het Asiel, ontplofte de zaak, toen Minna een bericht van Wagner aan Mathilde Wesendonck onderschepte, er waarschijnlijk méér in las dan er stond, en zij ermee naar Otto Wesendonck stapte. De Wesendocks vertrokken naar aanleiding daarvan voor een reis naar Italië. In die periode, meer bepaald in mei 1858, legde Wagner de laatste hand aan de *Wesendonck Lieder*. In augustus van dat jaar vertrok hij naar Venetië, waar hij het tweede bedrijf van *Tristan* verder componeerde. In Venetië hield Wagner nog een notitieboek bij speciaal voor Mathilde Wesendonck.

En Wagner heeft dus ook die gedichten op muziek gezet, hoewel de naam van de dichteres bij de publicatie van de liederen in 1860 niet vermeld is, zodat men heel lang aannam dat Wagner de gedichten zelf had geschreven. Flarden van de teksten van Wesendonck zouden trouwens door Wagner kunnen geschreven zijn. De tekst van *Tristan* en die van de *Lieder* lijken uit dezelfde denkwereld te stammen.

Drie van de vijf liederen zijn voorstudies voor Tristan. De uitvoeringspraktijk, meestal voor groot orkest, heeft de liederen nog wat verder “getristaniseerd”. Maar de oorspronkelijke composities zijn intimistisch, bedoeld voor piano en vrouwenstem. De componist zelf instrumenteerde er één van – met vervanging van de vrouwenzangstem door viool – ter gelegenheid van haar verjaardag. De andere zijn later aangepast voor orkesten in verscheidene bezettingen en verscheidene hoogtes van zangstemmen. De bekendste orkestrale versies zijn die van Felix Mottl voor groot orkest (meest gebruikt) en van Hans Werner Henze voor kamermuziekensemble (mijn favoriete versie, sterk beïnvloed door de instrumentatie van de Alba-cantilene van Brangäne “Einsam wachend in der Nacht” in het tweede bedrijf van Tristan).

Het eerste lied, Der Engel, heeft het over verlossing van de pijn van deze wereld, weliswaar door een engel – die als mediator misschien minder goed in Wagners denkwereld past dan de basisgedachte zelf.

Het tweede, Stehe still, zou zo uit een boeddhistisch tractaat kunnen komen, – Wagner noemde zichzelf een boeddhist toen. Een gedachte zoals “stop, eeuwige dag van het verlangen”, klinkt heel boeddhistisch en meteen ook Tristanesk, net als de basisgedachte uit de laatste strofe, die gaat over het stillen van het verlangen wanneer de zielen van twee wezens in elkaar verzinken. In het lied heet het: “Aug’ in Auge, ..; Seele in Seele”, waarbij “versinken” rijmt op “trinken”, in het liefdesduet in Tristan heet het “Herz an Herz”, en “Mund an Mund”, en in de laatste woorden van Isolde rijmt “ertrinken” op “versinken”.

Im Treibhaus, het derde lied, draait rond de metafoor van de serre die het Fin-de-siècle zo lief was. Het gaat over de ontheemding van tropische planten, hun smachten naar hun heimat. De “lege schijn van de dag” wordt er geconstrueerd met de duisternis van het zwijgen van wie écht lijdt – een heuse Tristan-metafoor.

Schmerzen heeft als tekst wat minder affiniteit met de wereld van Wagner, tenzij wat sfeer betreft, maar met het afrondende Träume is het helemaal prijs. Het duet in het tweede bedrijf van Tristan gaat over de droom van de liefde, waarin de geliefden zich, de realiteit vergetend, laten wegzinken. Het

thema van de vervorming van de perceptie door passioneel verlangen is er sterk aanwezig (Isolde hoort in de stoten van de jachthoorns het kabbelen van water; tijdens het duet wordt de nuchtere waarschuwing van Brangäne dat weldra de dag aanbreekt een hypnotische melopee, verweven met de betoverende klanken van de nacht, – het alarm getransformeerd in de droom van de liefde).

Träume en Im Treibhaus zijn duidelijk voorstudies voor Tristan, het eerste voor de “O sink hernieder” – passage in het liefdesduet in het tweede bedrijf. Im Treibhaus voor het begin van het derde bedrijf.

Van Träume bestaan twee versies, de definitieve geschreven de dag na de eerste, respectievelijk op 4 en 5 december 1857. In de tweede versie neemt Wagner de coda van de eerste over: de melodie is gemaakt op de noten Eb, F, Ab, Cb (= B). In de prelude tot Tristan klinken die samen in één akkoord, F, B, Eb, Ab, het befaamde Tristan-akkoord. De melodische versie van het Tristan-akkoord waarmee Träume opent, keert trouwens weer op de woorden “O sink hernieder Nacht der Liebe” in het tweede bedrijf van Tristan. Dat is een fascinerend fragment dat ook wel bekend staat als het “gebed” van Tristan en Isolde, een lang crescendo met twee climaxen, dat overgaat in de al genoemde melopee van Brangäne.

De afstand tussen het lied en nacht met het gebed in Tristan is eigenlijk eerder groot. Ritmisch gesproken is die nacht een stuk inventiever dan het monotone ritme in het lied. Ook harmonisch is het een stuk interessanter, doordat de halvetoonsharmonie er een grote rol in speelt. Maar zowel de liefdesnacht als het lied draaien rond de toonaard Ab. In de opera zijn de transities en modulaties wel heel wat gewaagder. Wanneer Isolde de frase “O sink hier-nieder” herneemt, worden de noten van het Tristan-akkoord aangevuld met de G, zoals ook in de akkoorden aan het eind van de prelude tot de hele opera, waarin het lied van de zeeman wordt voorafgetekend. Vanaf “Herz an Herz” gebruikt Wagner halve noten in de bas om een reeks opeenvolgende modulaties naar boven voor te bereiden, zodat je net voor de tweede climax (op Welt) uitkomt op de dominantseptiem van Ab, Eb – een punt van maximale spanning. Maar waar die gewoonlijk wordt opgelost door een ontspanning, gebruikt Wagner op het woord “Welt” het Tristan-akkoord – zeer forte

– als onwaarschijnlijke, maar effectieve, oplossing (op het woord “Wunsch”, niet toevallig). Je krijgt een gevoel van “aankomen” zoals in een klassieke cadens, maar dan heel dissonant, heel getormenteerd.

De eerste climax – die op het woord “welterlösend” – was een beetje “klassieker”, na een harmonie waarin halvetoonsspanningen een grote rol spelen, om dan enkele maten verder over te gaan in een klassieke harmonie op de onderliggende Ab-toonaard – wat alleen al daarom bevredigend werkt. Im Treibhaus bestaat eveneens in twee versies (één van 30 april 1858 en één van tussen ergens mei en oktober 1858), en bevat ook materiaal uit Tristan. Het gaat meer bepaald om de prelude tot het derde bedrijf, althans het eerste deel ervan, dat 43 maten lang is terwijl het tweede deel, de solo van de Engelse hoorn, er, mooi in evenwicht, 42 telt. Lied en prelude staan wel in een andere toonaard (d klein voor het lied en een terts hoger, f klein, voor de prelude); Het lied is ritmisch dan weer ingewikkelder dan de prelude. In de prelude tot het derde bedrijf van Tristan ziet het thema er ook uit als een hele-toonsversie van het thema in het begin van de toendertijd schokkende prelude tot het eerste bedrijf: de sfeer is die van algehele statiek, dreigingsvolle stilstand, tristesse troef.

Het basispatroon van Im Treibhaus is een drie maal herhaalde cadens van de subdominant van d klein op de tonica, gevolgd door een reeks stijgende tertsen, de tonica aangehouden in de pedaal. De reeks begint met de dominant en stijgt langzaam, om te eindigen in een deceptieve cadens, onmiddellijk gevolgd door een “oplossing” naar de dominant een octaaf hoger dan begonnen, met plotse weglating van de tonica-pedaal. Die onopgeloste dominant die het ijle blijft hangen, herinnert aan de prelude tot Tristan, met de geweigerde oplossing, maar dan “klassiek” gedacht. Als je die muzikale ingeving van Im Treibhaus combineert met de basisgedachte van Träume, krijg je een voorafspiegeling van die prelude tot Tristan die Berlioz beschreef als een “soort chromatische kreun”.

De orkestratie van de prelude tot het derde bedrijf van Tristan differentieert de harmonie van de elementen uit het lied aanzienlijk. Waar de diepe bassen de subdominant-tonica beweging uit het lied maken, geven de celli een indrukwekkende, remmend overkomende tegenbeweging in lange toonwaar-

den, en dit door herhalingen van de overgang van het sixt-akkoord op de tonica naar de kwint op de tonica. De altviolen benadrukken de tonica. Gecombineerd met de toenemende en afnemende dynamiek, en de korte pauzes bij de invallende altviolen, is het resultaat tegelijk verscheurend, ondergronds ergens beweeglijk en toch ook monotoon.

Wanneer de zangstem in het lied inzet, gaat het van de dominant waar we net waren aangekomen weer naar de tonica. De zangstem heeft een modale klank – wat betekent dat Wagner de toonsoort in klein niet voorziet van de gebruikelijke verhogingen. Hij laat dat ook na in het tweede deel van de prelude, in de solo van de Engelse hoorn, waar Wagner de stijl van volksmuziek lijkt te imiteren die ook vaak modaal klinkt. In de begeleiding bij de zangstem komt de normale mineurverhoging wel voor. De zangstem van Im Treibhaus contrasteert dus met de begeleiding en lijkt with the benefit of hind-sight de Engelse hoorn te anticiperen. Op het woord Zonen krijg je in de vrouwenstem trouwens ook die typische Tristan-reeks van vier stijgende halve tonen.

In de prelude tot het derde bedrijf is er een sterk contrast ingebouwd tussen de diatoniciteit van het (aangepaste) Treibhaus-thema en de chromatiek van een contrastthema dat gaandeweg wordt uitgebouwd tot de aangrijpende “oneindige” melodie van de Engelse hoorn. Dat contrastthema in Tristan is afgeleid van de begeleiding bij de zangstem in het Lied (waar die meer bepaald “Kinder ihr aus fernen Zonen etc.) zingt. De onderliggende dalende bas in de Tristan-prelude, met halvetoonstappen, is ook een variante op die onder “Kinder ihr aus fernen Zonen”.

Ik besluit. De Wesendock-liederen geven een zeldzame inkijk in het artistiek labo van Wagner en lichten enigszins de sluier op over hoe hij door voorzichtige stappen is gekomen tot de ronduit verbluffende techniek van Tristan, die dissonanten oplost in andere, maar toch aanvaardbare dissonanten.

Freddy Mortier

1—Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. *Tagebuchblätter und Briefe 1853-1871*. Berlin, Alexander Duncker, 1904.

2—Een relaas van de feiten vanuit het perspectief van Minna (met geïnformeerde gissing en gebaseerd op minder gekende documenten) vindt men in het interessante boek van Sibylle Zehle, *Minna Wagner. Eine Spurensuche*. Hoffmann und Campe, 2004, 337-422.

3—J. Y. Nattiez heeft een heel boek geschreven over die solo alleen.

4—M. Dias, *Musicological Explorations*. Spring 2014, Vol. 14 Issue 1, p75-113.

Wagner Vandaag: Zum Raum wird hier die Zeit (Hans Van Den Berghe)

Deze rubriek gaat op zoek naar onverwachte hedendaagse verbanden en correlaties met Wagner of hoe muziek en gedachtengoed van de meester doordringt in verschillende domeinen die vandaag actueel zijn.

“Zum Raum wird hier die Zeit”, Wagner in de kosmologie

Hans Vandenberghe

Ik had nog nooit van hem gehoord, Thomas Hertog, tot een vriendin mij over zijn boek sprak, ‘Het ontstaan van de tijd’. Hertog is een vermaard kosmo-
loog en hoogleraar aan de KU Leuven en heeft meer dan twintig jaar samen-
gewerkt met Stephen Hawking rond de theorie van de oerknal. En hier heb-
ben we onmiddellijk de eerste link met Richard Wagner. Hawking was name-
lijk een grote Wagner bewonderaar, ging regelmatig naar opera opvoeringen
van de meester in het Royal Opera House in Londen en toen hij gediagnosti-
ceerd werd met ALS (de ziekte die tot zijn verlamming leidde) was de muziek
van Wagner zijn emotioneel medicijn.

Toen ik nietsvermoedend aanbeland was bij het derde hoofdstuk van ‘Het
ontstaan van de tijd’ van Hertog, kwam ik het volgende citaat tegen die mooi
het hoofdstuk ‘Kosmogenese’ aankondigt:

Ich schreite kaum, doch wähn’ ich mich schon weit.
Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit.

Nauwelijks schrijd ik voort, toch waan ik mij al ver.
Je ziet, mijn zoon, tijd verandert hier in ruimte.

Richard Wagner, Parsifal, Act I

Wat doet Wagner in een boek over kosmologie? De zin ‘zum Raum wird hier
die Ziet’ was me al langer bekend. Ze is ook één van de meest mysterieuze

zinnen uit de opera's van Wagner. In Bayreuth wordt het volop op T-shirts gedrukt – naast die andere populaire frase 'Wahn, Wahn, überall Wahn' uit de Meistersinger – maar wanneer mensen me dan vroegen wat het betekende, stond ik met mijn mond vol tanden.

Laten we eerst nog eens binnen de opera-wereld blijven en zien welke uitleg Wagner-scholar Roger Scruton eraan geeft in zijn laatste boek (net voor zijn spijtig overlijden aan longkanker), "Wagner's Parsifal. The Music of Redemption". Op het einde van de eerste akte van Parsifal, introduceert Gurnemanz de reine Tor in een ritueel dat 'nergens en overal' plaatsvindt. En om als het ware de overgang te maken om in een gewijde ruimte te stappen, spreekt Gurnemanz de bovenvermelde woorden uit. Volgens Scruton wordt hier verwezen naar de tijd als 'kairos', in tegenstelling tot de andere veel couranter gebruikte betekenis van tijd als 'chronos'. Dit onderscheid komt van de oude Grieken en is nog steeds toepasbaar: 'chronos' is natuurlijk de wegtikkende tijd die zich lineair voortbeweegt, 'kairos' is van een geheel andere orde, de tijd als meaningful moment, als kruispunt van betekenis, waar verschillende zaken samenkomen. De Griekse mythen bijvoorbeeld spelen zich af in 'kairos' tijd, van betekenisvol moment naar betekenisvol moment met daar tussenin een zeer grote versnelling. 'We zijn veroordeeld tot chronos tijd, maar onze werkelijkheid speelt zich af in kairos tijd,' aldus Scruton. Zo ook dus op het einde van de eerste akte, waar het ritueel staat te gebeuren op de 'tijdloze' en 'plaatsloze' Monsalvat. Bovendien verwijst het ook naar de immanente filosofie van Wagner. Betekenis, redding, verlossing vindt plaats in het hier en nu op aarde (zonder hemel of God) maar in een andere dimensie van dat hier en nu. Maar wat doet Parsifal in een boek over kosmologie? We zijn klaar voor de tweede link met Wagner.

Het derde hoofdstuk van 'Het ontstaan van de tijd' handelt over het zogenaamde punt van singulariteit bij het ontstaan van het heelal. Het is algemeen aanvaard dat ons heelal uitdijt en dat dit in gang is gezet met de zogenaamde oerknal, maar er is nog heel wat discussie over die oerknal zelf en in het bijzonder over de (zeer korte) periode onmiddellijk daarna. Sinds het baanbrekende werk van onze landgenoot George Lemaitre ging men uit van de stelling dat die oorsprong een eenvoudig punt was waarin tijd en ruimte ontstaan (letterlijk losgebarsten) zijn. Dit is het zogenaamde point of singu-

larity. Iedereen gelukkig, mysterie opgelost! Maar toen kwam Hawking – door Einsteins relativiteitstheorie met de kwantumtheorie te verbinden – met zijn ‘geengrenshypothese’. Deze hypothese stelt dat er namelijk geen singulariteitspunt is maar dat op het moment van de oerknal ‘de tijd ombuigt in ruimte’. Je krijgt dus een soort kegel zonder punt maar met een konische afronding. “Zum Raum wird hier die Zeit”. In de heel vroege geschiedenis van het heelal wordt ‘chronos’ genadeloos van zijn troon gestoten, is tijd een dimensie van ruimte en is ‘kairos’ een beter begrip om tijd te definiëren, namelijk als een betekenisvol moment als aspect van de ruimte. Zo komt Thomas Hertog bij Wagner uit. Voor lezers die wat vertrouwd zijn met ruimtetijd in de relativiteitstheorie van Einstein (tijd is gekromde ruimte) gaat hier waarschijnlijk een belletje rinkelen. Tijd speelt zich af op bepaalde plaatsen en die plaatsen kunnen via ‘wormgaten’ met elkaar verbonden worden. Dit zou – puur theoretisch althans – tijdreizen mogelijk maken. (Her)bekijk zeker de film ‘Interstellar’ (Christopher Nolan) waar de astronaut (‘Cooper’) zijn dochter na zijn ruimtereis terugziet en moet vaststellen dat zij veel ouder is dan hem. Ruimte en tijd volledig in de war, en tijd vooral als een plaats van betekenis en connectie met een diepe beleving.

Terug naar Parsifal. Het ritueel van de graalridders speelt zich hier op aarde af, maar in een andere dimensie (waar tijd ruimte wordt). Die dimensie zit vol betekenis maar blijft mysterieus (“verlossing van de verlosser”). Een boek over kosmologie lezen brengt onverwacht duiding door twee werelden met elkaar te verbinden. Dat van de wetenschap en de kunst. Het is trouwens bekend dat veel grote wetenschappers grote Wagner liefhebbers zijn of waren en ook Wagner wou ‘naar de essentie van de dingen, de wereld, de mens’ gaan.

Als afsluiter nog deze uitsmijter: Als de reine Tor na ‘lang zwerven’ in de derde akte terug in Montsalvat aankomt zijn de graalridders sterk verouderd. In de laatste opvoering van Parsifal die we met de WV zagen in Essen, wordt Kundry plots een oude vrouw. Heeft Parsifal een ruimtetijd reis gemaakt, van kairos moment naar kairos moment geflitst in een wormgat? Ik laat het aan uw verbeelding over.

Hans Van Den Berghe

Boekbespreking: 'Die Herrin des Hügels' (Bernard Huyvaert)

"Die Herrin des Hügels" van Oliver Hilmes (2007)

"Die Herrin des Hügels" van Oliver Hilmes is een biografie van Cosima Wagner, de dochter van Franz Liszt, echtgenote van Hans von Bülow en later levenspartner en echtgenote van Richard Wagner, en haar rol als invloedrijke persoonlijkheid binnen de geschiedenis van Bayreuth en de Wagner-dynastie. Het boek schetst een genuanceerd beeld van Cosima, die niet alleen als erfgename van Wagners muzikale nalatenschap fungeerde, maar tevens als de architect van de ideologische en politieke koers van het Bayreuth Festival.

Hilmes beschrijft haar leven in drie fasen: haar jeugd als buitenechtelijk kind van Liszt in Parijs, haar ongelukkige huwelijk met von Bülow en haar vlucht naar Richard Wagner, met wie ze drie kinderen kreeg voordat ze in 1870 met hem trouwde.

Cosima Wagner, geboren in 1837 als dochter van de componist Franz Liszt en gravin Marie d'Agoult, werd grootgebracht in een cultureel rijke maar complexe omgeving. Haar huwelijken, eerst met dirigent Hans von Bülow en vervolgens met Richard Wagner, vormden de basis voor haar levenslange betrokkenheid bij de muziekwereld. Na het overlijden van Wagner in 1883 nam Cosima de leiding over het Bayreuth Festival, dat zij wist te transformeren tot een centrum van culturele en politieke invloed.

Het boek gaat dieper in op haar rol als organisatorische kracht, haar charismatische uitstraling, haar invloed op de politieke en ideologische richting



van de Festspiele (met name haar bijdrage aan het creëren van een nationalistisch en antisemitisch klimaat rondom Wagner), en haar sociale netwerken binnen de Europese elite. Hilmes benadrukt hoe Cosima zichzelf profileerde als de 'hogepriesteres' van de Wagner-cultus en hoe zij Bayreuth tot een centrum van conservatieve, nationalistische en antisemitische stromingen maakte, wat later zou leiden tot de associatie met het nationaalsocialisme. Onder haar leiding ontwikkelde Bayreuth zich tot een symbool van Duitse nationale trots, evenals tot een platform waar antisemitische en extreem-nationalistische ideeën verspreid werden, voortvloeiend uit Cosima's eigen wereldbeeld.

Het boek belicht zowel de uitzonderlijke strategische vaardigheden van Cosima Wagner als de problematische aspecten van haar nalatenschap. Hilmes baseert zich op uitgebreid archiefmateriaal om een eerlijk en kritisch portret van Cosima te schetsen. Haar persoonlijke leven, waaronder haar relaties, ambities en conflicten, wordt naadloos verweven met haar publieke rol als "de meesteres van de heuvel".

De biografie wordt algemeen gewaardeerd om de grondige research, het gebruik van nieuwe bronnen en de frisse, kritische kijk op Cosima Wagner. Hilmes slaagt erin om haar leven los te zien van dat van haar beroemde echtgenoot en legt de nadruk op haar eigen invloed en persoonlijkheid.

Bernard Huyvaert

Een muzikale reis naar Hamburg: Mahler in de Elbphilharmonie *(Freddy Cys)*

Wie Hamburg zegt, zegt water. Maar sinds enkele jaren wordt de naam van de stad ook in één adem genoemd met één van de meest tot de verbeelding sprekende concertzalen van onze tijd: de Elbphilharmonie. Als glazen kroon op een voormalige pakhuisconstructie rijst dit architectonisch meesterwerk op uit de Elbe, als een schip van klank en licht. Mijn reis naar Hamburg was dan ook meer dan een citytrip: het voelde als een muzikale tocht, met als hoogtepunt een live uitvoering van Gustav Mahlers 7e symfonie door het Chicago Symphony Orchestra onder leiding van Jaap van Zweden.

De Elbphilharmonie is niet zomaar een concertzaal; het is een beleving op zich. Al bij aankomst dringt zich een gevoel van monumentaliteit op. Binnenin blijkt de indeling van de Grote Zaal – met zijn zogenaamde ‘vinyard seating’ – niet alleen visueel indrukwekkend, maar ook functioneel geniaal: geen enkele plaats bevindt zich meer dan 30 meter van het podium. Deze architecturale keuze draagt rechtstreeks bij tot wat misschien wel de grootste troef van de zaal is: haar akoestiek.



En wat een akoestiek... Vanaf de eerste noten van Mahlers visionaire zevende werd het duidelijk dat de ruimte een integraal deel van de muziekervaring vormt. Van Zweden's interpretatie was krachtig, analytisch en bij momenten bijtend intens, zonder de poëzie van de Nachtmusiken te verliezen. Het Chicago Symphony Orchestra, met zijn rijke traditie en gepolijste blazerssectie, vond moeiteloos zijn weg door de labyrintische structuur van deze symfonie – een werk dat balanceert tussen droom en werkelijkheid, tussen ironie en extase.

Hoewel ik in de eerste een gepassioneerd bewonderaar ben van Richard Wagner, moet ik bekennen dat de muziek van Mahler me steeds meer aanspreekt. Er is iets in die wringende gelaagdheid, die existentieel geladen expressie, dat mij diep treft. Het roept de vraag op: zijn er raakpunten tussen Wagner en Mahler? Het antwoord is genuanceerd maar boeiend. Beide componisten zoeken naar het ultieme in muziek – Wagner via zijn Gesamtkunstwerk, zijn monumentale muziekdrama's, Mahler via de symfonie als spiegel van de wereld. Beiden breken met conventies, overschrijden genres, en laden hun muziek met filosofische en spirituele dimensies.

Toch is de toon anders. Waar Wagner een mythisch universum opbouwt, zoekt Mahler eerder de mens – verscheurd, ironisch, verlangend. En toch: Mahler zonder Wagner is ondenkbaar. De rijke orkestratie, de chromatiek, het idee van muziek als transcendente ervaring – het zijn invloeden die Mahler verinnerlijkt en heruitvindt in zijn eigen taal.



Na afloop bleef het publiek nog even zitten, alsof men het moment niet wilde laten wegdrijven. Buiten glinsterde de Elbe in het avondlicht, en in mij galmde de laatste triomfantelijke klanken van het Rondo-Finale nog na. Deze avond in Hamburg was niet zomaar een concertbezoek, maar een herinnering voor het leven – een ontmoeting tussen muziek, ruimte en geest. Voor een Wagneriaan met een groeiende Mahler-liefde was het een avond vol herkenning én ontdekking.

Foto's: Freddy Cys

Freddy Cys

Nvdr: In het septembernummer van WagnerNieuws kan u een recensie lezen van het boek '*Wagner en Mahler: in de ban van het Gesamtkunstwerk*' (Eveline Nikkels)



Dokter Eduard Moreauxlaan
209
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:

- Bruno Vanneste (samenstelling/redactie)
- Bernard Huyvaert
- Wim De Paepe
- Freddy Cys
- Freddy Mortier
- Hans Vandenberghe

Raad van Bestuur WagnerVrienden vzw:

- Voorzitter: Bernard Huyvaert
- Ondervoorzitter: Bruno Vanneste
- Ondervoorzitter: Gisèle Possemiers
- Secretaris: Stefan Burke
- Penningmeester: Freddy Cys

Steunende leden: De Breucker Koenraad, Somma-Russo Marcello & Mariarosaria, De Bock-Hendrix Thierry & Annuska, Schoonjans Dirk, Mathys Anita

Lidmaatschap:

- | | |
|-----------------------------|--|
| • Individueel lidmaatschap: | € 40 |
| • Duo-lidmaatschap: | € 50 |
| • Jongeren (<31): | € 20 |
| • Steunend lid: | vanaf €100 (individueel)
vanaf €150 (duo) |

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 redactiewagnernieuws@gmail.com. Wij zijn ook steeds op zoek naar kwalitatieve bijdragen voor ons magazine. Deze mag je ons steeds bezorgen per e-mail.



WAGNERVRIENDEN

WWW.WAGNERVRIENDEN.BE | INFO@WAGNERVRIENDEN.BE