

# Balancing the Parts

## A Personal Journey

'Audiences will soon perceive that the strength of my effects lies in the balance of all the parts'.

- Richard Wagner

Do you remember what you were doing when you first heard the music of Richard Wagner?

I was watching a movie about the life of **Liszt** - it must have been at least fifty years ago. One scene was set in an opera house during a performance of *Tannhäuser* and included an excerpt from the Pilgrims' Chorus. I can't recall anything else about that film, but the music made an indelible impression and, in spirit, I joined those pilgrims that day and have been with them ever since.

Most people are drawn to Wagner's works through his music, and rightly so. Ironically, the music is also the biggest obstacle in the way of staging these works. By this I mean that the music is so complete in itself, so vivid and expressive in conveying the drama, that it renders the physical stage almost superfluous. Wagner joked that having invented the invisible orchestra he wished he could invent the invisible theatre - and, in

a way, he did. No physical realization (including Wagner's own) could match the images which the music conjures up before the mind's eye.

In the decades since the invention of the long-playing record, a number of superb audio recordings have brought Wagner to millions. In my own case, I can truthfully say that no stage performance has made a greater impression on me than did the recordings of **Solti's** *Ring*, **Furtwängler's** *Tristan* and **Kempe's** *Meistersinger* heard in my youth. I count them amongst the most powerful artistic influences of my life. It is therefore a matter of some regret that, for the time being at least, the cost of making studio recordings is discouraging major companies from continuing down this path. Recordings of stage performances are undoubtedly cheaper to make, and many are wonderful, but I don't subscribe to the view that a live performance with its inevitable lapses, stage noises and slightly remote ambience is preferable to one which takes us, as it were, inside the head of the composer. Furthermore, while videos, DVDs and cinema screenings of performances can be engaging and even thrilling,



Text: Peter Bassett

their role is the narrowly focused one of providing a record of a particular production at a particular time and place.

The performance of Wagner's music in non-theatrical settings has a long history. The composer himself gave many concerts of excerpts to foster awareness of his music, test public reaction and, more mundanely, to raise money for the first festival at Bayreuth.

# Osat tasapainossa

## Henkilökohtainen matka

"Pian yleisö alkaa ymmärtää, että efektieni voima on kaikkien osien tasapainossa".

- Richard Wagner

Muistatko, milloin kuudit Richard Wagnerin musiikkia ensimmäisen kerran?

Katsoin **Lisztin** elämästä kertovaa elokuvaa - siitä täytyy olla jo vähintään viisikymmentä vuotta aikaa. Yksi kohtauksista sijoittui oopperataloon, jossa esitettiin *Tannhäuseria* ja kuultiin katkelma *Pyhiinvaeltajien kuorosta*. En muista filmistä mitään muuta, mutta musiikki teki minuun lähtemättömän vaikutuksen. Liityin mielessäni näiden pyhiinvaeltajien joukkoon ja olen ollut heidän kanssaan siitä asti.

Useimmat ihmiset kiinnostuvat Wagnerin teoksista hänen musiikkinsa takia, ja syystäkin. On ironista, että musiikki on myös suurin este näiden teosten esittämiselle. Tarkoitin tällä, että musiikki on itsessään niin täydellistä, se kuljettaa draamaa niin elävän ilmaisuvoimaisella tavalla, että se tekee näyttämöstä lähes turhan. Wagner vitsaili, että keksittyään näkymättömän orkesterin hän voisi keksiä myös näkymättömän teatterin -

ja tavallaan hän keksikin. Mikään fyysinen toteutus (edes Wagnerin oma) ei voi päästä samalle tasolle kuin musiikin kuulijan mielen synnyttämät elävät mielikuvat.

LP-levyn keksimistä seuranneina vuosikymmeninä lukuisat loistavat levytykset ovat antaneet miljoonille ihmisille mahdollisuuden kuunnella Wagnerin musiikkia. Myöhemminkään ei mikään näyttämöesitys ole tehnyt minuun suurempaa vaikutusta kuin nuoruudessa kuulemani **Soltin** *Ringin*, **Furtwänglerin** *Tristanin* ja **Kempen** *Mestarilaulajien* levytykset. Ne kuuluvat elämäni suurimpiin taiteellisiin vaikuttajiin. Sen takia onkin harmillista, että ainakaan tällä hetkellä levy-yhtiöt eivät halua tehdä studiolevytyksiä, joihin kuluu paljon rahaa. Live-äänitteiden tekeminen on kieltämättä halvempaa, ja monet niistä ovat upeitakin. Mielestäni kuitenkin levytykset, joka tuntuu vievän kuulijan säveltäjän päähän sisään on parempi vaihtoehto kuin joidenkin suosimat äänitteet, joihin kuuluvat live-esityksessä väijäämättä tapahtuvat virheet, kolinat ja hieman etäinen tunnelma. Vaikka videot, DVD:t ja elokuvateatterinäytökset voivat olla miellyttäviä ja to-

della jännittäviäkin, ne näyttävät kuitenkin vain yhden produktion tiettyyn aikaan tietyssä paikassa.

Wagnerin musiikin esittämisellä muualla kuin teatterin lavasteissa on pitkä historia. Säveltäjä itse johti useita konsertteja, joissa esitettiin katkelmia hänen teoksistaan tehdäkseen musiikkiaan tunnetuksi, kokeilakseen yleisön reaktioita - ja kerätäkseen rahaa ensimmäisiä Bayreuthin festivaaleja varten. Tätä varten hän myös sävelsi näihin katkelmiin konserttilopetuksia. Pianosovittukset veivät hänen musiikkiaan lukuisiin koteihin. Osasta niistä, erityisesti Lisztin ja **Tausigin** tekemistä, tuli merkittäviä teoksia omana itsenään. Viime aikoina on järjestetty entistä enemmän kokonaisten oopperoiden konserttiesityksiä. Mielikuvitusta käyttämällä niistä voidaan saada hyvinkin onnistuneita murto-osalla siitä rahasta ja stressistä, mitä näyttämöesitykseen tarvitaan. Esimerkiksi **Marek Janowski** johtaa Berliinissä järjestetyissä konserteissa kaikki Wagnerin teokset *Lentävästä hollantilaisesta* alkaen marraskuun 2010 ja maaliskuun 2013 välillä. Käyn tänä keväänä kuuntelemissa hänen

He composed special concert endings for just such occasions. Piano transcriptions took his music into countless homes, and those by Liszt, **Tausig** and a few others became significant works of art in their own right. More recently there has been a proliferation of concert performances of complete operas. Imaginatively handled, these can be hugely satisfying events, mounted for a fraction of the cost (and stress) of a staged production. **Marek Janowski**, for example, is conducting all of the works from *Holländer* onwards in concerts in Berlin between November 2010 and March 2013. I shall be attending his *Parsifal* with the Berlin Radio Symphony Orchestra this spring.

If high fidelity recordings with full-sized, first-rank orchestras, outstanding conductors and carefully chosen singers can provide everything we want from performances of Wagner's works, what more could a stage production offer? The young Wagner might have replied that it is in the social environment of a theatre that the dramatic telling and retelling of stories, the drawing of contemporary parallels, and the contemplation of political and moral issues find their most graphic expression. However, in his later years, Wagner seems to have moved away

from those early visions of the theatre as a vehicle for social interaction and reform. Auditoriums were darkened, orchestras concealed, patrons obliged to focus on the stage, and optical tricks played to wrap the spectator in a dream. A thousand people or more were watching the same performance, but each did so from within a very personal sensory world. We recognize this phenomenon today in the cinema where the gulf between audience and performance is even more substantial, though no longer mystic.

It was perhaps inevitable that stage directors, who are themselves the beneficiaries of Wagner's innovations, would want to rebel against the internalized world of the late Wagnerian stage and its 20th century successors (including the cinema), and take a more provocative, improvisatory, audience-engaging approach.

My personal involvement with such a process was with the *Ring* produced in Adelaide in 2004, for which I was engaged as Dramaturg and Artistic Administrator. This was the first Australian conceived *Ring*, but not the first *Ring* performed in Australia. *Die Walküre* had been staged in Melbourne and Sydney in May 1907 under the musical direction of the Anglo-Russian conductor **Gusta-**

**ve Slapoffski**. German bass-baritone Julius Rüngrer was our first Wotan, and German soprano **Johanna Heinze** our first Brünnhilde. Then in 1913, the first complete *Ring* was performed, again in Melbourne and Sydney, by the visiting English company of **Thomas Quinlan**. German tenor **Franz Costa** was Siegfried, and the cosmopolitan company boasted a Scots Gunther, Canadian Loge, American Wotan and English Brünnhilde amongst others. *Die Meistersinger* had its Australian premiere that year too. Tristan had come in 1912 and all other mature works by Wagner with the exception of *Parsifal* had been staged in earlier years. *Lohengrin* was the first to be performed here in 1877 and Wagner corresponded personally with the producer. **Cosima** mentions it in her diary entry for 21 October that year. In subsequent decades there were more stage productions and a number of concert performances but no more *Rings* until 1998 when a production created for the Théâtre du Châtelet was staged in Adelaide under the musical direction of **Jeffrey Tate** and stage direction of **Pierre Strosser**. The brand new 2004 production, conducted by **Asher Fisch** and directed by **Elke Neidhardt**, was an ambitious but highly successful undertaking. It



On the top Peter Bassett's books about *Der Ring des Nibelungen*, *Tristan und Isolde* and *Parsifal*. On the right the Finnish translation of the *Ring* book, published by The Finnish Wagner Society.

Yllä Peter Bassettin *Ringiä*, *Tristania* ja *Isoldea* ja *Parsifalia* käsittelevät kirjat. Oikealla Suomen Wagner-seuran julkaisema suomennos *Ring*-kirjasta.

ja Berliinin radion sinfoniaorkesterin esittämän *Parsifalin*.

Jos Hi-Fi -tasoiset äänitteet, täysimittaiset huipputason orkesterit, loistavat kapellimestarit ja tarkkaan valitut laulajat voivat toteuttaa kaiken, mitä Wagner-esitykseltä vaaditaan, mitä tarjottavaa näyttämöproduktiolla voi olla? Nuori Wagner olisi sanonut, että teatterin sosiaalisessa ilmapiirissä draaman kerronta ja uudelleen kerronta, rinnastukset nykyaikaan ja poliittisten ja moraalisten asioiden pohdinta saavat selkeimmän toteutuksensa. Myöhemmin vuosinaan Wagner kuitenkin näyttää luopuneen näistä varhaisista ajatuksistaan teatterista sosiaalisen kanssakäymisen ja uudistusten välineenä. Kat-

somot pimennettiin, orkesteri piilotettiin, yleisö pakotettiin keskittämään huomionsa näyttämölle ja optiset trikit kietoiivat katsojan mielikuvitusmaailmaan. Yli tuhat katsojaa näki saman esityksen, mutta jokainen koki sen omalla tavallaan. Nykyään sama ilmiö on elokuvassa, jossa etäisyys yleisön ja esityksen välillä on vielä selkeämpi mutta ilman mystisyyttä.

Oli luultavasti väistämätöntä, että ohjaajat, jotka itse ovat hyötynet Wagnerin keksinnöistä, haluavat kapinoida wagneriaanisesta näyttämön ja sen myöhempien seuraajien, kuten elokuvan, sisäänpäin kääntyneisyyttä vastaan ja käyttää provokatiivisempaa,

improvisatorisempaa ja yleisöä enemmän kiinnostavampaa lähestymistapaa.

Itse olen osallistunut tällaiseen toteutukseen, kun toimin dramaturgina ja taiteellisenä neuvonantajana Adelaidessa esitetyssä *Ringissä* vuonna 2004. Tämä oli ensimmäinen australialainen *Ring*-toteutus, mutta ei ensimmäinen Australiassa esitetty *Ring*. Englantilais-venäläinen kapellimestari **Gustave Slapoffski** oli johtanut *Valkyyriian* Melbourneissa ja Sydneyssä toukokuussa 1907. Saksalaiset **Julius Rüngrer** ja **Johanna Heinze** olivat Australian ensimmäiset Wotan ja Brünnhilde. Vuonna 1913 **Thomas Quinlanin** johtama englantilainen seurue esitti Australian ensimmäisen kokonaisen *Ringin*, jälleen Melbourneissa ja Sydneyssä. Sieg-

was performed at once in three cycles – an acknowledgment of the fact that patrons from Europe and North America are unlikely to travel as far as Australia for anything less than full cycles. The production style of the 2004 *Ring* was respectful of Wagner’s text (with a dash of Australian irreverence) while being eclectic in costuming and adventurous in its high tech sets.

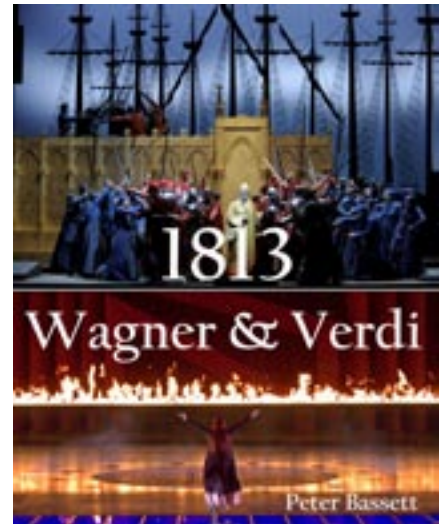
Melba Recordings used the Adelaide performances to make the world’s first 6-channel super audio CD (SACD) recording of the *Ring* in surround sound. Details of this superb recording are available at <http://www.melbarecordings.com.au>.

There has been a trend in recent decades to select directors from disciplines other than opera – from theatre, film, ballet, the visual arts and elsewhere – in the expectation that they will take a fresh approach, unencumbered by earlier concepts including Wagner’s own intentions. The triumph of the 1976 *Boulez/Chéreau Ring* had a lot to do with this, emboldening managements to look for directors who could offer subjective but nevertheless coherent interpretations. From this has evolved the further directorial practice of giving characters independent lives beyond anything that can be accounted for in either the music or the libretto; the objective being to make modern social and political points. This radical style of production confronts the audience with two versions of the narrative: one

by the composer as expressed through the music and text, and another by the director as expressed through the sets, costumes and action. It is deliberately designed to shock, engage – and even enrage. Thus the audience is provoked into becoming an active participant in the theatrical event – though whether this is quite what the young Wagner had in mind is another matter. These productions (**Katharina Wagner’s** *Meistersinger* at Bayreuth is one; **Barry Kosky’s** *Götterdämmerung* at Essen is another) fall into a category that leaves most audiences unsure of what to make of them. Whatever their artistic merits, the question to ask is: should the works as performed still be attributed to Richard Wagner?

It seems to me that productions which ignore or parody the composer’s intentions (and I’m referring here to narrative changes not just visual updating) are in essence new works and should be billed as such. This happens already in the visual arts, where images that have been re-fashioned by later artists are acknowledged as independent works of art. The Louvre might decide to hang **Salvador Dalí’s** ‘Self portrait as Mona Lisa’ but they would never dream of attributing it to *Leonardo da Vinci* even though Leonardo’s work is integral to it. Why should opera be any different?

This is not only an artistic question, but also an ethical one.



Bassett’s book about Wagner and Verdi is due out in early 2012.

Bassettin kirja Wagnerista ja Verdistä ilmestyy näillä näkymin ensi vuoden alkupuolella.

friedinä oli silloin saksalainen **Franz Costa** ja monikansalliseen seurueeseen kuuluivat skottilainen Gunther, kanadalainen Loge, amerikkalainen Wotan ja englantilainen Brünnhilde. Samana vuonna *Mestarilaulajat* sai Australian kantaesityksensä. Tristan oli esitetty 1912 ja *Parsifalia* lukuun ottamatta kaikki muut Wagnerin kypsän kauden teokset oli esitetty jo sitä aiemmin. *Lohengrin* oli niistä ensimmäinen, se esitettiin vuonna 1877. **Cosima** mainitsee päiväkirjassaan 21.10.1877, että Wagner itse kävi kirjeenvaihtoa tuottajan kanssa. Seuraavina vuosikymmeninä oli lisää näyttämöesityksiä ja useita konserttiesityksiä. *Rmgia* ei kuitenkaan esitetty ennen vuotta 1998. Silloin Adelaidessa esitettiin Théâtre du Châtelet’n produktio **Jeffrey Taten** johtamana ja **Pierre Strosser**in ohjaajana. **Ascher Fischin** johtama ja **Elke Neidhardtin** ohjaama vuoden 2004 produktio oli kunnianhimoinen ja erittäin onnistunut. Siitä esitettiin heti kolme kokonaista sykliä – tämä siitä syystä, että eurooppalaiset ja amerikkalaiset sponsorit eivät todennäköisesti lähtisi Australiaan asti katsomaan yksittäisten oopperoiden esityksiä. Produktion tyyli oli uskollinen Wagnerin tekstille (mukana vähän australialaisille tyyppillistä kunnioituksen puutetta), kun taas puvustus oli monipuolinen ja lavasteet rohkean high tech -tyyliset.

Melba Recordings julkaisi Adelaiden esityksistä maailman ensimmäisen kuusikan-

vaisella surround-äänellä tehdyn super audio-äänitteen (SACD). Lisätietoja tästä upeasta levytyksestä on osoitteessa <http://www.melbarecordings.com.au>.

Viime vuosikymmenten trendinä on ollut käyttää oopperaesityksissä ohjaajia esimerkiksi puheteatterin, elokuvien, baletin ja kuvataiteiden piiristä. Heidän on ajateltu tuovan produktioihin tuoreita näkökulmia, joita eivät sitoisi aiemmat esityksenteet – myöskään Wagnerin omat ideat. Tähän vaikutti **Boulezin** ja **Chéreaun** vuoden 1976 voittoisa *Ring*. Se rohkaisi oopperanjohdajia etsimään ohjaajia, jotka voisivat tarjota henkilökohtaisia mutta silti koherentteja tulkintoja. Ohjaajat alkoivat antaa oopperan henkilöille omat elämänsä, jotka eivät millään tavalla liity musiikkiin tai librettoon, vaan tavoitteena on nykyaikaisten sosiaalisten ja poliittisten kommenttien esittäminen. Tämä radikaali tyyli tuo katsojan eteen kertomuksesta kaksi versiota: sen, minkä säveltäjä on kertonut musiikissaan ja libretossaan ja sen, mitä ohjaaja kertoo lavasteilla, puvuilla ja näyttämötoiminnalla. Sen on tarkoitus järkyttää, ihastuttaa – ja jopa raivostuttaa. Näin yleisöstä tehdään esityksen aktiivinen osallistuja – voidaan kuitenkin pohdita, onko tämä sitä, mitä nuorella Wagnerilla oli mielessään. Tällaisen produktion (esimerkiksi **Katharina Wagnerin** Bayreuthissa ohjaama *Mestarilaulajat* ja **Barry Koskyn** Essenissä ohjaama *Jumalten tuho*) nähtyään

useimmat katsojat eivät oikein tiedä, mitä ajatella esityksestä. Vaikka ei arvioitaisi niiden taiteellista arvoa, herää kysymys siitä, voiko tällä tavalla esitettyjä teoksia yhä kutsua Richard Wagnerin tekemiksi.

Mielestäni produktiot, jotka eivät huomioi säveltäjän tarkoituksiperiä tai parodioivat niitä (tarkoitin tarinaan liittyviä muutoksia enkä vain visuaalista nykyaikaistamista) ovat pohjimmiltaan uusia teoksia, ja sellaisiksi niitä pitäisi myös kutsua. Näinhän on asia kuvataiteissa: kun myöhemmät taiteilijat ovat tehneet versioita vanhoista teoksista, niitä pidetään itsenäisinä teoksina. Jos Louvreen ripustettaisiin **Salvador Dalin** ‘Oma kuva Mona Lisana’, sitä ei missään nimessä sanottaisi **Leonardo da Vincin** tekemäksi, vaikka Leonardon teos on siinä oleellisessa osassa. Miksi oopperassa tämän asian pitäisi olla eri tavalla?

Tämä ei ole vain taiteellinen vaan myös eettinen kysymys.