

# Hänsel und Gretel - Humperdincks magische magnum opus

door Sabine Lichtenstein

In de eerste aflevering over Humperdinck heb ik, aangekomen in 1890, een ‘Feuersprung’ gemaakt nadat we Humperdincks compositorische crisis en zijn wanhopen aan de toekomst hadden vermeld. “De hoofdzaak is, zo schreef de 36-jarige, dat ik mezelf terugvind, na 9 jaar van mezelf vervreemd te zijn geweest.” Waarna hij dat onooglijke briefje van zijn zuster ontving. Het was het tweede onooglijke briefje. Ook Adelheid had een gewoonte van haar vader overgenomen: die had zijn leerlingen klassieke tragedies in een rollenspel laten voordragen, bij voorkeur met als decor de vrije natuur. (Misschien heeft die vroege indruk meegespeeld in de woudscènes en woudgeluiden in *Hänsel und Gretel*.) Maar Adelheid deed haar vader na in kindervorm. Zij zelf had al in 1888 voor haar



Adelheid Wette-Humperdinck en Hermann Wette

kinderen *Schneewittchen* gedramatiseerd en Engelbert gevraagd om muziek daarbij. En hij had gehoorzaamd. Nu, in 1890, ziet ze haar kinderen in hun poppenkast *Hänsel und Gretel* naspelen. Opnieuw gaat ze aan de slag. Dit keer vraagt ze haar broer om 4 liedjes – “iets leuks, volksliedachtigs”, schrijft ze. “Het is mijn meest geslaagde werkje en echt mijn lievelingetje”. Haar bedoeling is dat de kinderen het in muzikale vorm kunnen opvoeren op de verjaardag van hun vader: Humperdincks vriend en dan zwager Hermann Wette. Het is niet helemaal zeker om welke liedjes het gaat. Waarschijnlijk antwoordde Engelbert onder andere met het dansduet

‘Brüderlein komm tanz mit mir’ (beginnend met ‘mit den Füßchen tap tap tap’).

Maar Adelheid zat met een probleem de stof betreffend. Want vanaf 1800 beginnen de meeste opera’s met een libretto. En een libretto begint bij een stof, die uiterst zelden door de componist zelf wordt bedacht. (De enige opera op een door de componist zelf bedacht verhaal, was – zover ik heb kunnen nagaan – Lortzings *Regina*.) Een opera berust kortom op een bestaande mythe, een toneelstuk, roman, gedicht, verhaal, historische feiten of zelfs een politierapport, zoals in het geval van Leoncavallo’s opera *Pagliacci*. Aan Adelheids tekst lag een sprookje van Grimm ten grondslag. En men denkt dat belangrijke elementen uit dat sprookje zijn ontleend aan de werkelijkheid ten tijde van zijn ontstaan, namelijk tijdens de Grote Hongersnood na de misoogsten, gevolgd door woekerprijzen voor voedsel, in de vroege 14e eeuw, waarbij miljoenen verhongerden of door ziektes omkwamen. Wanhopige mensen probeerden hun voedsel in de bossen te vinden, stuurden hun kleine kinderen weg, lieten ze anderszins aan hun lot over, ruilden ze voor voedsel of aten ze zelfs op. In Grimms versie komen zowel de duurte van voedsel als het wegsturen door de ouders en het opeten terug. Later in de 19e eeuw veranderde men de moeder in een stiefmoeder, die de kinderen van haar man de deur wijst. Dat zijn allemaal elementen die Adelheid niet aanstaan. Zij wil haar kinderen tonen (althans doen geloven) dat ouders goed zijn, vertrouwen in God wordt beloond en, zoals in elk sprookje, goede krachten de kwade krachten overwinnen. Daarom maakt ze er weer broodarme maar biologische, liefhebbende ouders van, die hun kinderen alleen maar eventjes het bos insturen om ze iets eetbaars te laten zoeken. Ook zorgde ze voor een ‘gran finale’: aan het happy end worden behalve Hans en Grietje nog een hele schare andere kinderen uit het knabbelhuisje bevrijd. De familie is zo enthousiast over Engelberts liedjes dat iedereen er een stukje tekst aan toevoegt. Vooral zwager Wette laat zich niet onbetuigd. Engelbert noemde het erg breedsprakig geworden ‘libretto’ ‘das Familienübel’: de “familiekwaal”. Dat was fase I: een leuk liederspel voor kleintjes.



Daarna volgt de componist het advies van Wette om er een kerstspel voor de volwassen Bühne van te maken. Waarom juist een kerstspel? Omdat men elkaar in de Duitse landen tijdens die donkere dagen sprookjes placht te vertellen en kerstgebak at. Dat paste bij het knabbelhuisje. En de arme, hongerige kindjes die in het huisje na hun bevrijding aan het slot volop te eten hebben, pasten perfect bij het arme kindje in de kribbe, dat in het stalletje opeens met goud en wierook wordt verblijd en met wie het ook zo goed afliep, althans na zijn dood. Dus Humperdinck gaat aan de slag om er een Singspiel van te maken, dat wil zeggen een opera in het Duits met gesproken dialogen en liederen in plaats van aria's. Met die gesproken dialogen wilde hij ongetwijfeld een compositorisch probleem oplossen. Namelijk: hij had nu na lang nadenken voor volwassen stemmen gekozen. Maar die moesten vooral licht zijn, en licht zingen, want ze moesten kinderen uitbeelden. Dus het gezang zou gemakkelijk door het orkest kunnen worden overstemd. En zingen maakt een tekst sowieso al moeilijk te verstaan. Zouden de kinderstemmen belangrijke tekstdelen zonder muziek uitspreken, dan liepen ze geen gevaar onverstaanbaar of zelfs onhoorbaar te worden. Humperdinck comprimeert de familiekwaal en



Briefkaart met de kinderen Wette als Hänsel en Gretel

produceert fase 2: het Singspiel. En hij doet dat aan de Bechstein die hij erft van de rijke heer Krupp, die zojuist is overleden. (Zie aflevering 1)

Tijdens zijn werk aan de opera, in de lente van 1890, treft Humperdinck als lector op zijn bureau bij uitgever Schott geniale liederen aan. Ze zijn van een in Duitsland nog onbekende componist uit Stiermarken – Hugo Wolf.

Humperdinck noemt ze in een brief aan een vriend ‘epochemachend’ en zorgt voor een Duitse uitgave en daarmee voor Wolfs bekendheid in Duitsland. De Oostenrijker komt naar Duitsland en bezoekt de collega om hem te bedanken. Ik citeer Humperdinck: “Wat ik hem uit *Hänsel und Gretel* heb laten zien, is hem goed bevallen, behalve het te operette-achtige ‘Mit den Füßchen tap tap tap’”. Hoe je er ook over denkt: ook dat duet laat goed Humperdincks oplossing horen voor een probleem waar hij mee zat: dat kinderen zich kortademig plegen uit te drukken, zodat hij in hun gezang nooit eens een lekker brede melodie kon schrijven. Zijn keuze voor periodische melodieën (zie aflevering 1) garandeerde adempauzes die de componist naar believen kon uittrekken.

Humperdincks verslag van Wolfs reactie toont zijn bescheidenheid. Het stuk had Wolf niet slechts “goed bevallen”: de Wagneriaanse liedcomponist was van

Humperdincks Singspiel op zijn beurt diep onder de indruk. Mogelijk was het zijn, Wolfs, advies om van *Hänsel und Gretel* een volwaardige, integraal gezongen opera te maken. Ik zeg ‘mogelijk’, want sommigen bronnen menen dat het advies van zwager Wette kwam. Ik ga er voor het gemak maar van uit dat die alleen tot een Singspiel aanzette en dat pas Wolf pleitte voor een opera. Vast staat dat zowel voor Wolf als voor Humperdinck een opera betekent: een Wagneriaans orkest en Wagneriaanse chromatiek. Humperdinck volgt goddank ook dit advies, al lijken de technische problemen nu onoverkomelijk. Want, zoals gezegd: kinderen, al worden ze uitgebeeld door volwassen vrouwen, bezitten nu eenmaal niet de stemtypes van een Brünnhilde. Ook zingen kinderen dus geen ‘oneindige Melodien’ maar korte, begrensde frases, dus volks(e) liedjes. Hoe moest deze naïeve volksliedstijl worden gecombineerd met geraffineerde chromatiek? Het technische gevaar van overstemming en artistieke gevaar van stijlbreuk lagen op de loer.

Humperdinck wist de gevaren te trotseren. Hoe? De liedjes moesten blijven. Zij zouden de kern vormen: elke scène heeft één kort lied en laat verder muziek horen die daar van is afgeleid. Dat zorgde voor eenheid binnen een scène. Werd zo’n scène dan niet wat saai? Nee. Humperdinck had van Wagner geleerd hoe je melodieën kunt variëren – ritmisch, melodisch, harmonisch en contrapuntisch. Bij dat laatste kwamen ook de contrapuntlessen van Joseph Rheinberger hem van pas. Humperdinck zorgde verder voor variatie door middel van timbre: dus door de orkestratie. Het probleem van de eenheid binnen de scènes was dus opgelost. Maar leverde de aaneenschakeling van scènes, dus van liedjes, dan niet een verbrokkelde potpourri op? Weer: nee. Want Humperdinck had liedjes uitgekozen

en gecomponeerd die een hechte motivische verwantschap vertoonden. (De meeste liedjes vertonen bijvoorbeeld een stijgende lijn.) Zodat de muziek die van de liedjes was afgeleid, ook over de scènes heen eenheid vertoonde.

En het probleem van het overstemmende orkest? Het is interessant bij deze vraag terug te denken aan een opmerking die de jonge Engelbert ooit maakte “Men liet merken bezorgd te zijn dat ik door Wagners invloed te zwaar zou instrumenteren. Raar dat veel mensen zich Wagner niet anders kunnen voorstellen dan met 6 trompetten, 8 hoorns, 4 tuba’s en 5 trombones. Alsof hij niet even goed zou zijn in het schilderen met de meest tere en verfijnde tinten. Kijk, of beter: luister, maar naar *Siegfried*, *Walküre*, *Meistersinger*, daar vind je genoeg stukken die zich kunnen meten met de beste kamermuziek van onze klassieke meesters. (...) Maar inderdaad, als er een *Götterdämmerung* of een *Walkürenritt* moet worden geschilderd, dan houdt hij niets achter om het onderwerp te illustreren met karakteristieke klankeffecten. Alles op z’n tijd. En zoals men zegt: in de maat toont zich de meester.” Ten tijde van *Hänsel und Gretel* had hij geleerd welke elementen de instrumentatie bepalen. Maar het ging niet vanzelf. De orkestratie van de definitieve versie van *Hänsel und Gretel*, waarmee Humperdinck in de winter van ’91 begon, kostte hem twee jaar. Want het orkest moest, zoals gezegd, niet alleen zorgen voor variatie van het melodische materiaal, maar ook de ‘kinderstemmen’ de ruimte geven. Dat lag niet voor de hand met een bezetting bestaande uit 2 fluiten, piccolo, 2 hobo’s, 2 klarinetten, basklarinet, 2 fagotten, 4 hoorns, 2 trompetten, 3 trombones, bastuba, 3 pauken, grote trom, bekkens, triangel, tamboerijn, tamtam, castagnetten, xylofoon, klokken, een speciale fluit voor het koekoek-effect, een machine voor de donder, een harp en strijkers.

Om te beginnen hielp het dat Hänsel een ‘Hosenrolle’ was. Een vrouwenstem is gemiddeld lichter dan een mannenstem. Maar dat volstond niet. Er moest meer gebeuren. De oplossing klinkt logisch maar dat is praten achteraf. Bijna overal waar Hans, Grietje, zand- en dauwmannetje zingen, horen we een uitgedund orkest (als het ware

kamermuziek dus) of staat er een piano of pianissimo voorgeschreven, hooguit kort onderbroken door een forte-accent of crescendo. ‘Ein Männlein steht im Walde’ illustreert dat het beste. (Er bestaat een diepgaand meningsverschil tussen 2 groepen botanici: zij die menen dat het Männlein een paddestoel is en zij die geloven dat het een rozenbottel is. Onderzoek geeft de laatste groep gelijk.)



Uitpakken mag het orkest alleen als begeleider van moeder, vader, heks en koor. En echt zwaar is het orkest alleen op sommige momenten in de orkestrale voor- en tussenspelen.

*Hänsel und Gretel* werd voltooid op 17 september 1893 en is een unicum, zowel sociologisch als artistiek. Al gedurende 120 jaar stromen op koude decembermiddagen in heel veel Duitse en Oostenrijkse steden met een operagezelschap, van alle kanten gezinnen, maar ook ongebeleide volwassenen, in groten getale naar het muziektheater voor een magisch kinderkerstspel met Wagneriaanse proporties. En dat gebeurt in groeiende mate ook buiten de Duitstalige gebieden. (Een bron uit 1965 vermeldde al 17 vertalingen, waaronder in het Japans en Indonesisch). Weimar had de primeur, op 23 december 1893 onder leiding van Richard Strauss. Na de partituur te hebben bekeken, schreef hij Humperdinck: “Beste vriend, je bent een grootmeester en je hebt de Duitsers een werk geschonken dat ze nauwelijks verdienen. Maar laten we toch hopen dat ze snel leren het volop naar waarde te schatten. Ik verzoek je klemmend om er op te staan dat ik het dirigeer. De oude, simpele Lassen (hofkapelmeester Eduard Lassen) moet niet in de buurt mogen komen. Want de jonge Hänsel is verduiveld moeilijk!”

Dat het werk onder Strauss wel tevredenheid maar nog geen sensatie wekte, lag niet aan Strauss en evenmin aan het ontbreken van de ouverture – die was in de post blijven steken of te laat gepost – maar aan de heersende griep, die uitgerekend de beste zangers aan bed had gekluisterd, zodat de bezetting middelmatig was. De dirigent zal het vooral heel vervelend hebben gevonden dat zijn Hänsel tijdens een repetitie bij het dansduet haar voet had verstuikt en niet kon optreden. Want de zangeres – Pauline de Ahna – zou later zijn vrouw worden. Pas na de voorstelling in 1894 in München onder leiding van Levi werd het definitieve oordeel geveld. “Een geniale toonzetting”, een “meesterwerk van

historisch belang”, aldus de kranten. Strauss, die een grootmeester in het operavak zou worden, complimenteerde Humperdinck na de première in Weimar opnieuw: “Dit is een waar meesterwerk. Wat een frisse humor, wat een verrukkelijke, naïeve melodiek, wat een verfijning en gevoeligheid in de instrumentatie [!], wat een grote creativiteit, wat een briljante polyfonie. En alles is nieuw, origineel en echt Duits.” Anderen deelden die mening. Overigens was niet alles nieuw. In de eerste 2 scènes klinken twee korte citaten uit bestaande liedjes (‘Kirmis hinterm Herrenwald’ en ‘Brüderlein hüt dich fein’). En de liedjes ‘Suse liebe Suse’ en ‘Ein Männlein steht im Walde’ zijn bewerkingen van bestaande volksliedjes. Maar al het andere schijnt door Humperdinck zelf te zijn gecomponeerd en is daarna volksgoed geworden. Inclusief de beroemde ‘Abendsegen’: alleen de tekst daarvan is oud, uit de 14e eeuw.



Hugo Wolf anno 1895

Er was er maar één die afhaakte, en dat was de grote boze Wolf. De eerste anderhalf jaar betugelde hij zijn jaloezie en leefde hij mee met het succes van zijn collega, waaraan hij zelf een belangrijke steen had bijgedragen. Maar toen Mahler betwijfelde of Wolfs opera *Der Corregidor* geschikt was voor de Wiener Hofoper, waarvan hij de muzikaal leider was, kon Wolf zijn verbittering niet meer voor Humperdinck verborgen houden, tot grote spijt van de laatste. Kort daarop werd Wolf in een kliniek voor geesteszieken opgenomen, waar hij in 1903 stierf. Men zegt dat het schreeuwend succes van *Hänsel und Gretel* de aanleiding vormde van zijn ineenstorting. Humperdincks opera werd alleen al in het eerste jaar in ruim 50 theaters opgevoerd, waaronder in Noord- en Zuid-Amerika, soms onder wereldberoemde dirigenten, bijvoorbeeld Mahler, die toen nog net in Hamburg werkte. In Dessau voerde Humperdincks vriendin Cosima Wagner hoogstpersoonlijk de regie. Maar al eerder was het gezelschap van Herr Kruse er mee in Nederland geweest. Het loont om daarvan 3 recensies te bekijken.

Eerst die in Het Nieuws Van De Dag van 3 april 1895. “De uitvoerenden op het tooneel verdienen lof. Zij spelen met goed ensemble en zijn ook, wat hun persoonlijkheden aangaat

geschikt voor hun partijen. Wel zou men Gretel, mej. Thorsen, iets minder omvang toewenschen; zij zou daardoor meer als een kind er uitzien.” En een stukje verderop: “Het zien van zulk een stuk geeft een aardige stemming; men gevoelt aan het einde iets, als zou men met zijn kinderen uit zijn geweest. In onzen tegenwoordigen tijd is daarin iets opwekkends.” Het gezelschap bracht een paar dagen later twee voorstellingen in het noorden van het land. Het verslag in De Leeuwarder Courant, is ook niet oninteressant: “De verwachtingen over die kinder-opera (welke sommige Hollandsche bladen ook door personen van kleine afmetingen willen zien opgevoerd, dat echter, met het oog op den aard van de muziek, niet mogelijk zou zijn) waren hoog gespannen [...] De orkestrale bewerking is zeer lastig. Tengevolge van de breede opvatting van den componist ware een goed bezet orkest voor de executie noodig geweest. Behalve den cellist van Oostmerssen en den fagottist Frenzel, uit Groningen, bestond het uit Leeuwarders, allen leden van „ons” stafmuziekkorps.”

De recensie van de première, in het Algemeen Handelsblad, was bepaald minder blij: “De directeur van het Duitsche gezelschap, dat Zaterdag en Zondag in het Grand Théâtre der heeren Van Lier Humperdinck’s ‘Hänsel und Gretel’ opgevoerd heeft, heeft bepaald niet geweten hoe het stond met de muzikale ontwikkeling van de inwoners der hoofdstad. Anders was hij óf stil in



Het theater van de Heeren van Lier

zijn vaderland gebleven, óf had hij Humperdinck's „Märchenoper” niet op het programma gebracht. Nu kregen wij een opvoering van dit werk te „genieten”, welke zelfs niet aan middelmatige eischen beantwoordde. Solisten, misschien allen zeer goed in een operette, maar zeker lang niet allen voldoende om aan Humperdinck's muziek recht te doen wedervaren, een koor, blijkbaar voor zeven achtsten bestaande uit hier gerecruteerde figuranten, een orkest, eveneens inderhaast hier bijeengebracht, slecht samengesteld en onvoorbereid voor de zware taak welke de componist er aan stelt, en een decoratief van niet bijzonder „märchenhaft” karakter. Er is geapplaudiseerd – nu ja, er zijn altijd mensen, die, als zij in een komedie zitten, hunne handen niet van elkaar kunnen houden, als de gordijn gedaald is, maar wie wat voelde voor kunst, bleef stil zitten (tenzij hij reeds voor het einde was weggelopen) én ergerde zich. Ik zal maar niet verder uitweiden over de voorstelling; het gezelschap is al weder vertrokken, en wanneer in het volgend jaar de Nederlandsche Opera 'Hänsel und Gretel' op haar repertoire brengt, hoop ik wat meer van de muziek te zeggen. Nu ontbreekt mij daartoe de opgewektheid.” Bij die aangekondigde voorstelling, op 1 september, schijnt de opera in het Nederlands te zijn gebracht, door de Nederlandsche Opera van Cornelis van der Linden in het Paleis voor Volksvlucht te Amsterdam.



Terug naar Duitsland. Ook de 62-jarige Brahms was heel erg blij met *Hänsel und Gretel* en trok een paar dagen met de jongere collega op. Hij zei: “Onze wegen lopen tamelijk uiteen (hij doelde natuurlijk op Humperdinck's Wagnerismen) maar hier, in de *Meistersinger*, vinden we elkaar.” Noemde hij juist *Meistersinger* omdat ook dat werk een komisch karakter heeft, waarbij hij doelde op het *Meistersinger*-citaat aan het begin van zijn eigen 2e vioolsonate? Het algemene enthousiasme over de opera overstemde het beetje kritiek – te zwaar georkestreerd, te veel polyfonie, te veel onspreekjesachtige tekstdelen over

armoede – overstemde ook de reserve van de grote antiwagneriaanse criticus Hanslick. Maar Strauss doelde met zijn lof op de “originaliteit” nou juist op het typisch Humperdinckiaanse idioom, dat het werk onderscheidde van Wagners muziek.

Het was Humperdinck inderdaad gelukt zichzelf na 9 jaar terug te vinden en geen epigoon te worden. U weet nu hoe hij dat deed: door niet meer uit te gaan van leidmotieven maar van zijn eigen element: de melodie. Zijn terugkerende motieven zijn hooguit herinneringsmotieven, die nooit een aankondigende of interpreterende functie hebben. En zijn melodieën zijn niet ‘unendlich’ maar periodisch afgebakend, wat resulteerde in afgebakende scènes. Wat ze met Wagners leidmotieven gemeen hebben, is hun functie van muzikale bouwstenen voor het geheel. Ik heb verteld dat Humperdinck met de melodieën doet wat Wagner met zijn motieven doet: ze haast symfonisch uitwringen. Het hele werk is van de liedjes doordrenkt.

Als *Hänsel und Gretel* de 2 belangrijkste Wagneriaanse elementen – Leidmotiv en unendliche Melodie – ontbeert, waarom noemde de maker fase 3 dan toch gekscherend een ‘Kinderstübweihfestspiel’. Niet vanwege de Wagneriaanse alliteratie in het libretto. Griesgram, Griesgram, gräulicher Wicht, / griesiges, grämiges Galgengesicht. / Packe dich, trolle dich, schäbiger Wicht! / griesiges, grämiges Galgengesicht, / Al roept dit stukje Gretel-tekst Mime in gedachten, met zijn “gräulichen Unsinn kramst du da aus” of Alberich, de “haariger, höckriger Geck! / Schwarzes, schwieriges Schwefelgezwerg! “, het stafrijm blijft vrijwel beperkt tot die paar woorden van Gretel. De naam ‘Kinderstübweihfestspiel’ slaat ook niet op het Wagneriaanse orkest en de Wagneriaanse harmonieën, want Wagner horen we – hier wat meer, daar wat minder – in veel volwassen werken van Humperdinck. Het was bij *Hänsel und Gretel*, behalve de harmoniek en de orkestratie, de stof die de opera verbindt met diverse Wagner-mythes – en de Wagneriaanse nummers die door de stof werden



uitgenodigd, zoals de ‘Traumpantomime’, een soort ‘Verwandlungsmusiek’, en de ‘Hexenritt’ die natuurlijk herinnert aan de ‘Walkürenritt’. En neem *Siegfried*. Ook dat verhaal speelt zich af in een woud waar geheimzinnige goede en kwade krachten huizen. De heks is een equivalent van de dwerg Mime en Wagners wegwijzende woudvogel, die we in Grimms versie nog terugvinden, werd in Adelheids *Hänsel und Gretel* vervangen door een onschuldige koekoek. Grimms vogel bracht de kinderen niet terug naar hun moeder (zoals ze misschien net als *Siegfried* dachten) maar naar de heks. Adelheid verharmloosde het vogeltje en liet het alleen voor sfeer zorgen. De tekst is hier trouwens interessant, want refereert naar het oorspronkelijke Hans-en-Grietje-verhaal, waarin de moeder de kinderen nog wegstuurde om definitief van hen af te zijn, en naar de hongerige heks: “Hänsel: Setzest deine Kinder aus! Gretel (zugreifend) Kuckuck, gluck gluck! Hänsel: (...) Trinkst die fremden Eier aus!”

Ik vertelde eerder dat Adelheid haar dramaatje beëindigt met een groep ouders die hun kinderen komen ‘erlösen’. Daarmee elimineerde ze een element uit de Grimm-versie dat ik er

beslist in had willen houden: Grimm eindigt het verhaal door de kinderen op weg naar huis ombeurten een rivier te laten overzetten door een eend, waar een latere versie zelfs een zwaan van heeft gemaakt. (De symboliek van water, en in het bijzonder rivieren, doet vrezen dat de bevrijding van Hans en Grietje bestaat uit een overzetting naar het dodenrijk.) Dat had van de opera *Hänsel und Gretel* iets als een ‘Kinderstube-Lohengrin’ gemaakt. Zonder de eend of zwaan lijkt het werk inderdaad het meest op *Parsifal*. (De zwaan in *Parsifal* reken ik even niet mee, want die treedt alleen op als kadaver.) En Humperdincks opera heeft ook iets weg van *Tannhäuser*. Zoals Amfortas in Klingsors kasteel en *Tannhäuser* in de Venusberg door hun libidineuze begeerte lang geketend waren aan Kundry respectievelijk Venus en hun hulpvaardige bloemenmeisjes, zo is de niet minder snoeplustige Hans gevangen gezet door de fatale heks. Ze betovert hem en mest hem vet tot hij rijp is voor haar gloeiende oven, door het vuur waarvan ze ten slotte, net als Kundry, zelf wordt verzengd. Ik zal tactvol zwijgen over haar dagelijkse check of de vinger van Hans al dik genoeg is. Noem je deze vergelijking het product van een dirty mind, dan blijft het onverklaarbaar dat Gretel (bij Grimm noch bij Adelheid Wette) voor consumptie lijkt bedoeld: zij wordt, integendeel, uitgehongerd en haar functie beperkt zich tot die van behulpzaam bloemenmeisje die van de jongen een lekker stuk moet maken. *Siegfried* Wagner prees het ‘Kinderstube-Weihfestspiel’ van zijn leermeester niet alleen omdat Wagner na *Parsifal* niets meer had geschreven als “de beste opera sinds *Parsifal*”. De doorvertellers en

toehoorders van het sprookje realiseerden zich natuurlijk altijd de erotische implicaties van het honger- en snoepverhaal, of ondergingen die op een onbewust niveau. Dat verklaart natuurlijk mede de enorme populariteit van het verhaal bij groot en klein.

Af en toe gaven die implicaties ook problemen. Humperdincks werk bleek geschikt om weer te worden teruggebracht tot een simpel kerstspel met piano- of kamermuzikale begeleiding. Daardoor bleef het ook in leven tussen talloze schuifdeuren, in clubhuizen en in klaslokalen. Toen de jongensschool van het bekende



klooster in het Zwitserse Engelberg de opera wilde opvoeren, hoefde men geen jongen te verkleden als Gretel, want men had toch al besloten de hachelijke scène waarin een jongetje en een meisje de nacht alleen in een bos doorbrengen, te elimineren door een transgender operatie: het stuk werd voor de gelegenheid omgedoopt tot Hänsel und Fränzel. (Dat impliceerde weliswaar homoseksuele incest, maar daaraan nam de Zwitserse clerus kennelijk minder aanstoot.) En kom niet met het argument dat een jongensschool nou eenmaal alleen jongens ter beschikking had. Want ten eerste hadden ze een jongen als meisje kunnen verkleden, en ten tweede lukte het in Engelberg wel om aan een vrouw te komen voor de enige rol die men daar kennelijk beslist door een vrouw wilde laten zingen. In professionele opvoeringen wordt de heks vaak door een tenor gezongen. Dat mag gender-politiek correct zijn, maar Humperdinck wees die casting scherp af toen het voor het eerst gebeurde, in Leipzig. Zijn ideale heks was Ernestine Schumann-Heinck, die de rol in New York ten doop hield.

De opera werd al bij het leven van de componist één van de aller-populairste in het repertoire. In 1905 kwam Humperdinck de Amerikaanse première in New York bijwonen. De zaal was afgeladen vol. Mark Twain, de humorist zei: "I know this, for when I was there, there was but one vacant seat, and I was in it." Achteraf mocht Humperdinck op bezoek bij Roosevelt.

Het publiek is dankbaar tot op heden. Maar doordat *Hänsel und Gretel* het werk is van een 'past master', weet ik niet hoeveel invloed het heeft gehad op andere componisten. Op Mahler zonder twijfel. Vergelijk het begin van het 2e bedrijf met de Finale van Mahlers 5e uit 1899. En het is niet onmogelijk dat Strauss de 'Abendsegen' in de oren had toen hij in 1911 het slotduet in zijn *Rosenkavalier* componeerde.

Toen ik de functies van Humperdincks orkestratie besprak, noemde ik er twee: de praktische klankverhouding tot de zangstemmen, en het timbre als middel om melodisch materiaal mee te variëren. We kunnen er een derde functie aan toevoegen: de toonschildering van atmosfeer. Daarin deed Humperdinck niet onder voor Strauss. Misschien was hij daarom zo dol op zuiver instrumentale 'Verwandlungs'-muzieken. *Dornröschen* heeft er een, *Heirat wider Willen*, en *Hänsel und Gretel*. Daar heet het de 'Traumpantomime' en is net als in *Parsifal* een prachtige transformatie van duisternis naar licht, maar dan letterlijk: van de donkere nacht in het 2e bedrijf naar het daglicht in het woud in het 3e bedrijf.



Maar de sterkste schildering van atmosfeer lijkt me de uitbeelding van de nacht in het bos, aan het begin van het 2e bedrijf, waar de kinderen verdwalen. De componist lijkt hier terug te grijpen naar twee eigen ervaringen. Eind jaren '70- maakte hij met makkers van de Münchense 'Orden vom Gral' een wandeltocht door de natuur. Hij schreef: "Mijn gespannen zintuigen toeverden mij, dromer, in een heerlijke woudomgeving, waarvan de schoonheid me minder door het oog dan door het oor werd verduidelijkt. Ik meende het woud als een groot orkest te horen klinken. De beuken en dennen wenkten me heerlijke strijkkwartetharmonieën toe, vermengd met fluit- en fagotachtig gekabbel van de woudbeken, de langgerekte tromboneklanken van een nabije waterval, de zachte trompet- en hoornklanken van de door het loof vallende zonnestrallen." De tweede ervaring betrof een tocht door het Fichtelgebirge, oostelijk van Bayreuth, die Humperdinck alleen maakte en waarbij hij heel erg verdwaalde. En verdwalen is daar (en zeker: was daar) iets anders dan verdwalen in het Amsterdamse Bos. Humperdinck moet in paniek zijn geweest en zijn zoon vermoedt dat hij ook die ervaring heeft verwerkt in de scène waar hij de angst van de verdwaalde kinderen laat horen. Als je die muziek hoort, dan begrijp je wat Strauss vooral bedoelde toen hij de opera "echt Duits" noemde.

Dat is, lijkt mij, vrijwel hetzelfde als typisch romantisch. Niet per ongeluk vormen de sprookjesopera's een geliefd genre vanaf *Zauberflöte* via diverse *Undines*, Marschners *Vampyr*, *Holländer* en andere Wagners, t/m Strauss' *Frau ohne Schatten*. Een fascinatie voor de overweldigende natuur, vooral het duistere woud, voor de duisternis überhaupt, waaronder het duistere verleden, voor het betoverende en betoverde, voor verlossing en voor de poëzie van het lelijke, huiveringwekkende en de dood, en dat alles in muziek omgezet, dat maakt van *Hänsel und Gretel* een romantische opera par excellence.