

| *Parsifal* van The Metropolitan Opera: een 21^e-eeuws multimediaal
Gesamtkunstwerk?

Merel Derkx
6299385
BA Eindwerkstuk, 2017-2018, blok 4
BA Muziekwetenschap, Universiteit Utrecht
18-6-2018

| Samenvatting

Het *Gesamtkunstwerk* van Richard Wagner bestaat al anderhalve eeuw in de theaterzaal, en bijna een eeuw op het scherm. Sinds de komst van televisie is de mediatisering van opera gestart, en sindsdien heeft opera op beeldscherm zich op verschillende manieren gemanifesteerd. Een nieuw medium dat hierbij om de hoek komt kijken, is het *on demand* platform. Dit platform brengt veranderingen met zich mee voor het *Gesamtkunstwerk* op het beeldscherm, en in deze scriptie wordt gekeken hoe deze zich manifesteren in het on demand medium. Door middel van een multimediale analysemethode wordt in de casestudy *Parsifal* van The Metropolitan Opera bestudeerd hoe het *Gesamtkunstwerk* zich verhoudt in relatie tot multimedia, aanwezigheid, mediatisering en het on demand concept.

| Inhoud

Introductie	4
Hoofdstuk 1: Hoe het <i>Gesamtkunstwerk</i> , opera en multimedia in de literatuur besproken worden	
1.1: Wagners <i>Gesamtkunstwerk</i>	6
1.2: Cooks multimediamodel en opera op het beeldscherm	8
1.3: Imagined community en aanwezigheid	11
Hoofdstuk 2: The Metropolitan Opera's <i>Parsifal</i> on demand	
2.1: <i>Parsifal</i> door François Girard	13
2.2: Similarity test	14
2.3: Gevoel van imagined community?	16
2.4 Ondertiteling bij 'Met Opera on Demand'	17
2.5: On demand onderscheidt zich?	18
Conclusie	20
Geraadpleegde bronnen	22

| Introductie

Halverwege de negentiende eeuw kwamen *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) en *Oper und Drama* (1850–51) uit.¹ Deze twee essays, geschreven door Richard Wagner, zouden ruim 150 jaar later nog steeds de gemoederen bezig houden in het musicologische debat (en daarbuiten). De inhoud van de essays beslaat een ruim onderwerp: de opera. Wagner trachtte in zijn essays een theoretische beschrijving te geven van wat zijn idee van een muzikaal drama was.² Hierbij greep hij onder andere terug op het idee van de oude Grieken, namelijk het Griekse drama.³ Wagner had een kunstconcept ontwikkeld, het *Gesamtkunstwerk*, en liet zelfs een speciaal operagebouw bouwen, het Bayreuther Festspielhaus, dat in 1876 werd geopend. Zijn laatste opera, *Parsifal* (1882), waarvoor Wagner zelf het libretto schreef en waaraan hij ruim 30 jaar werkte, werd voor het eerst in dit gebouw uitgevoerd in 1882.⁴ Men zou haast kunnen stellen dat *Parsifal* Wagners grootste inspanning is geweest om tot een voltooid *Gesamtkunstwerk* te komen.

Wagner kon destijds echter niet vermoeden dat het genre opera ruim 150 jaar later op een compleet nieuw toneel zou verschijnen: het beeldscherm. Sinds de vorige eeuw is de nadruk komen te liggen op muziek in combinatie met andere media, zoals film en televisie. Operagezelschappen spelen hier op een handige manier op in door het introduceren van verschillende multimediale concepten en ideeën door de jaren heen.⁵ In november 2008 lanceerde The Metropolitan Opera ‘Met Opera on Demand’ (destijds ‘Met Player’ genaamd), een betaalde service waarmee de gebruiker op ieder moment toegang heeft tot veel live-

¹ Barry Millington, et al. “Wagner, (Wilhelm) Richard” in Grove Music online, red. Deane Root et. Al New York [etc.]: Oxford University Press, 2018;

Wagner, Opera and drama. Vert. door William Ashton Ellis;

Wagner, The Art-work of the future. Vert. door William Ashton Ellis.

² Wagner, Opera and drama. Vert. door William Ashton Ellis;

Wagner, The Art-work of the future. Vert. door William Ashton Ellis.

³ Hilda Meldrum Brown, *The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner* (Oxford: Oxford University Press, 2016), 2.

⁴ Barry Millington, “Parsifal” in Grove Music online, red. Deane Root et. Al New York [etc.]: Oxford University Press, 2018.

⁵ In 1931 al vond er een uitzending van een opera-uitvoering plaats door The Metropolitan Opera. In 1977 startte ‘The Met’ met televisieproducties die later ook op video en dvd beschikbaar werden. Sinds 2006 maakte The Met een omslag: een nieuwe manager, Peter Gelb, werd aangesteld die de organisatie nog innovatiever wilde maken. Een nieuw concept werd geboren en sinds 2006 vinden wereldwijd live uitzendingen plaats van operaproducties van The Met in bioscopen, genaamd *The Met: Live in HD*, waarmee de ervaring van een opera op groot scherm voor vrijwel iedereen toegankelijk werd. Via “Our Story”, The Metropolitan Opera, laatst aangepast mei 2015, <https://www.metopera.org/about/the-met/>.

opnames van de ‘Live in HD’ opera’s, evenals tot oude beeld- en geluidsopnames. De kijker heeft hiermee tegenwoordig in vrijwel elk medium en op elk moment toegang tot een opera: op groot of klein scherm, in de huiskamer, de bioscoop, de operazaal of zelfs in de trein.

Het genre opera moet meegaan met haar tijd en zich plooiën in het moderne multimediale landschap, of, zoals João Pedro Cachopo schreef: “Might the screen provide opera with a kind of new skin—allowing it to survive, in our age of mechanical and digital reproduction?”⁶ Maar hoe rijmen we het *Gesamtkunstwerk* zoals Wagner dat omschreef met de ervaring van een opera in de vorm van een on demand dienst? Hilda Brown noemt het concept *Gesamtmedienkunst* om Friedrich Kittlers boek over de geschiedenis van multimedia in één woord te vatten. Het gegeven dat *Gesamtmedienkunst* niet alleen een multimediaal concept is, maar met de komst van ‘Met Opera on Demand’ ook tot een on demand concept gemaakt kan worden, levert een interessante vergelijking op. De controle die de kijker heeft over zijn omgeving, het tijdstip, het eventueel pauzeren van de opera of zelfs zijn kleding tijdens het kijken maakt dat de ervaring compleet anders is dan in het theater en zorgt voor een tegenstelling met Wagners persoonlijke ideeën over het muzikale drama.

In dit werkstuk tracht ik de begrippen *Gesamtkunstwerk* en multimedia verder te exploreren, en deze te vergelijken met de on demand ervaring van ‘Met Opera on Demand’. De vraag die hierbij centraal staat luidt: Hoe wordt Wagners *Gesamtkunstwerk* vormgegeven in de opera *Parsifal* van The Metropolitan Opera voor publiek op het schermmedium ‘Met Opera on Demand’? Deze vraag zal ik beantwoorden door de hierboven genoemde verschillende (multimediale) concepten toe te passen op één casestudy, namelijk de live opgenomen opera *Parsifal*, uitgevoerd door Metropolitan Opera Orchestra and Chorus op 2 maart 2013, welke beschikbaar is via ‘Met Opera on Demand’.⁷ Uit deze meer dan 4 uur durende opera zal ik een aantal kritische momenten kiezen die zich lenen voor analyse.

Ik zal eerst een theoretisch kader uiteenzetten met betrekking tot het *Gesamtkunstwerk* en multimedia in hoofdstuk 1, zoals door Hilda Brown, Nicholas Cook en Marcia Citron beschreven. Ook bespreek ik hier het concept *imagined community* en ondertiteling. Vervolgens kijk ik in hoofdstuk 2 naar de relatie tussen opera en schermmedia en hoe deze elkaar beïnvloeden door het theoretisch kader toe te passen op de casestudy. Hierbij betrek ik ook het ondertitelingsysteem van de on demand dienst en de rol daarvan in het begrip van de *Parsifal*.

⁶ João Pedro Cachopo, “Opera’s Screen Metamorphosis: The Survival of a Genre or a Matter of Translation?” *The Opera Quarterly* 30, nr. 4 (2014): 315, <https://doi.org/10.1093/oq/kbu013>.

⁷ Belangrijk bij Met Opera on Demand is dat de opera niet als een geacteerde film wordt gepresenteerd, maar een live opname is van een opera opvoering.

| Hoofdstuk 1: Hoe het Gesamtkunstwerk, opera en multimedia in de literatuur besproken worden

In dit hoofdstuk zal ik uitleggen op welke wijze ik in deze scriptie naar het *Gesamtkunstwerk* en multimedia kijk, en naar de problemen die zich hierbij kunnen voordoen. Binnen het gebied van opera op video en multimedia komt de term *Gesamtkunstwerk* ook voor, en zal ik toelichten hoe deze twee betrekking op elkaar hebben.⁸

1.1 Wagners *Gesamtkunstwerk*

Richard Wagner heeft sinds jaar en dag mensen over de hele wereld geïntrigeerd, zowel binnen als buiten het musicologisch debat. Tijdens zijn ballingschap tussen 1848 en 1863 bleef hij zowel zijn artistieke als sociale ideeën ontwikkelen.⁹ Het resultaat hiervan was een drietal essays: *Die Kunst und die Revolution* (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) en *Oper und Drama* (1850–51).¹⁰ Wagners theorie voor een volmaakte muziekvorm leunde op het oude Griekse drama, dat hij zag als een ideaal uitgangspunt voor de synthese van muziek, drama en dans.¹¹ Niet alleen had hij een duidelijk artistiek uitgangspunt hiervoor, namelijk het *Gesamtkunstwerk*, waarin alle esthetische elementen met elkaar verenigd zouden zijn, ook had hij hier een duidelijk sociaal idee over, namelijk dat dit “werk van de toekomst” door een artistieke gemeenschap werd uitgevoerd, als representatie van “das Volk”.¹² Hoewel Wagners ideeën niet volledig nieuw waren, worden de termen *Gesamtkunstwerk* en muzikaal drama sindsdien wel aan zijn naam verbonden.¹³ Wagner en zijn opera’s hebben veel stof doen opwaaien binnen de muziekwetenschap en talloze publicaties over hem en het *Gesamtkunstwerk* zijn verschenen.¹⁴

⁸ In deze scriptie verwijst ik met het woord ‘video’ naar het begrip in brede zin: opera opgenomen of uitgezonden op beeld (net zoals ‘audio’ in brede zin naar alles wat met geluidsopname te maken heeft kan verwijzen). Video betekent dus niet ‘op videoband’.

⁹ Barry Millington, et al. “Wagner, (Wilhelm) Richard”.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Brown, *The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*. Dans in het geval van het Griekse drama, maar vertaald naar Wagners opera’s kan men beter spreken van muziek, drama en poëzie.

¹² Barry Millington, et al. “Wagner, (Wilhelm) Richard”;

Richard Taruskin, “Chapter 10 Deeds of Music Made Visible (1813, I),” in *Oxford History of Western Music* (Oxford: Oxford University Press, 2010).

¹³ Grove Dictionary vermeldt dat schrijvers als Lessing, Novalis, Tieck, Schelling en Hoffmann al eerder een vorm van verzoening van kunsten hadden bepleit, evenals Winckelmann, Wieland, Lessing, Goethe en Schiller dat deden voor een heropleving van klassieke idealen.

¹⁴ Zie ook Taruskin, “Chapter 10 Deeds of Music Made Visible (1813, I).” Taruskin bespreekt hierin onder andere Wagners muzikale drama’s in relatie tot politiek, religie en maatschappij.

Om het *Gesamtkunstwerk* succesvol te kunnen presenteren in de 21^e eeuw, dient er een aantal aanpassingen gedaan te worden binnen het theoretisch kader van Wagners concept. Zo zegt Lutz Koepnick: “To call every cultural object that may rub against the limits of its medium and engage more than one or two registers of sensory perception a Gesamtkunstwerk is to lose the historical memory and social motivation of this protean form.”¹⁵ Het *Gesamtkunstwerk* staat niet alleen voor het samenvoegen van verschillende disciplines, maar ook voor het versmelten ervan.

Echter, het probleem dat zich voordoet bij 21^e-eeuwse multimedia zoals beschreven door Hilda Brown, is dat van een gebrek aan methodologie.¹⁶ Brown beschrijft het probleem van Wagners opera als volgt: er zijn voorbeelden van gedetailleerde muzikale analyses, en er bestaan literaire en filosofische benaderingen van zijn opera's. Toch bestaat er geen methode om als het ware “door alle disciplines heen” te analyseren, in feite zoals Wagner deze bedoeld had.

Als voorbeeld noemt zij het werk van Friedrich Kittler en de term *Gesamtmedienkunst*.¹⁷ Hoewel Kittlers boek een goed uitgangspunt is voor multimediale analyse, noemt hij de term *Gesamtmedienkunst* niet in zijn boek (hieruit concludeer ik dat Brown de term zelf geïntroduceerd heeft). Kittlers boek gaat uit van de overname van technologie over het dagelijks leven. Dit doet hij door bij een aantal simpele, vroegere uitvindingen stil te staan, namelijk de grammofoon, de film en de typemachine.

Ook Gundula Kreutzer schrijft in een kort essay over Kittlers relatie tot Wagner en het *Gesamtkunstwerk*, waarin ze beargumenteert dat Kittler Wagners *Gesamtkunstwerk* in feite als het eerste multimediale systeem beschouwt.¹⁸ Met andere woorden, Wagner transformeerde

Ook Lutz Koepnick bespreekt verschillende definities van het *Gesamtkunstwerk* in relatie tot modernisme en politiek in Lutz Koepnick, “*Gesamtkunstwerk*,” in *The Cambridge History of Modernism*, red. V. Sherry (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), 273-288.

Gundula Kreutzer bespreekt in “*Wagner-Dampf: Steam in Der Ring des Nibelungen and Operatic Production*” het *Gesamtkunstwerk* aan de hand van de effecten die Wagner voorschreef in de mise-en-scène – in het bijzonder stoom - en komt tot de conclusie dat stoom als metafoor kan fungeren voor de (technologische) veranderingen op het podium door de jaren heen. Bovendien draagt stoom bij aan Wagners ideeën van (visueel) naturalisme in zijn werk. Gundula Kreutzer, “*Wagner-Dampf: Steam in Der Ring des Nibelungen and Operatic Production*,” *The Opera Quarterly* 27, nr. 2-3 (2012): 179-218, <https://doi.org/10.1093/oq/kbr024>.

¹⁵ Lutz Koepnick, “*Gesamtkunstwerk*,” 287.

¹⁶ Brown, *The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*, 3-4.

¹⁷ Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, vert. Geoffrey Winthrop-Young en Michael Wutz (Stanford: Stanford University Press, 1999).

¹⁸ Gundula Kreutzer, “Kittler’s Wagner and Beyond,” *Journal of the American Musicological Society* 70, nr. 1 (2017): 228.

kunst tot media, met het Bayreuth Festspielhaus als “voortbrenger” van tekst, muziek en drama. Desondanks levert dit nog geen toereikende methode op.

1.2 Cooks multimediamodel en opera op het beeldscherm

Een andere mogelijke oplossing die Brown in haar boek voorstelt, is het boek *Analyzing Musical Multimedia* van Nicholas Cook.¹⁹ Een toereikende methode om multimedia te analyseren, is er ook vanuit zijn oogpunt nog niet.²⁰ In zijn boek levert hij een nieuwe methode om multimedia te analyseren, namelijk de *similarity test*, waarbij overeenkomsten dan wel verschillen te ontdekken zijn tussen het beeld en de muziek (of andere media). De verschillen in de vorm van *contest* (conflict, geen overeenkomst), *complementation* (aanvulling, enige overeenkomst) of *conformance* (conformiteit, volledige overeenkomst) vertellen ons meer over de onderlinge relaties, welke volgens Cook de spil zijn om multimedia te analyseren. Deze onderlinge relaties – de interacties – en hun effect vertellen ons meer over een *instance of multimedia*.²¹ De interacties tussen alle verschillende media vormen een netwerk van associaties en relaties, die we door middel van ‘media categorieën’ zoals ritme kunnen vergelijken met elkaar. Op basis van dit idee introduceert Cook een aantal analysemethodes. Een daarvan, welke ik zal gebruiken, is de *inversion method*, waarbij men de hiërarchie binnen de verschillende media omdraait om te achterhalen of dezelfde boodschap nog overeind blijft.²² Hier zien we vergelijkingen met het *Gesamtkunstwerk*: de verschillende disciplines werken onderling samen om tot één geheel te komen. Een groot verschil is echter dat Wagner hierbij trachtte alle disciplines dezelfde boodschap uit te laten beelden, wat conformance zou zijn in Cooks woorden, terwijl dit in de praktijk niet het geval zou zijn volgens Cooks model.²³

Het verband dat ontbreekt tussen *Gesamtkunstwerk* en Cooks multimedia analyse, is het concept van een opera (of een *Gesamtkunstwerk*) niet in de theaterzaal, maar op beeldscherm.

¹⁹ Nicholas Cook, *Analyzing Musical Multimedia* (Oxford: Oxford University Press, 1998).

²⁰ De vergelijking tussen *Gesamtkunstwerk* en multimedia trek ik hier vanuit het idee dat beiden bestaan uit het gebruik van meerdere media of disciplines. Cook focust zich in zijn boek op het begrip multimedia in de zin van film en televisie (beeld en audio), en een gebrek aan methodologie voor muzikale analyse van deze media.

²¹ Een instance of multimedia is een term geïntroduceerd door Nicholas Cook om een deel of stuk van multimedia aan te geven, zoals een stuk ook een ‘instance’ van muziek is, in de zin van een muziekstuk.

²² Zo kijkt men in een film niet meer naar de muziek bij het beeld, maar naar het beeld bij de muziek. Voor een voorbeeld, zie Cook, *Analyzing Musical Multimedia*, 300.

²³ In feite komt *conformance* maar zelden voor, omdat er maar zelden twee disciplines exact dezelfde boodschap uitstralen. Zo klinkt majeur muziek inderdaad vrolijk, maar kan deze ook geïnterpreteerd worden als triomfantelijk, blij, gelukkig, zacht of andere emoties. De muziek wordt niet letterlijk naar een ander medium zoals beeld vertaald als bijvoorbeeld ‘C majeur akkoord’.

Marcia J. Citron spreekt hier uitgebreid over in haar boek *Opera on Screen*.²⁴ Dit boek beperkt zich tot een aantal opera's op het beeldscherm en belicht een aantal muzikale en dramatische aspecten van de door haar gekozen casestudy's. De casestudy's belichamen voorbeelden van operafilms waarbij de kijker "naar binnen wordt getrokken", of juist wordt "afgestoten" door bepaalde filmische of dramatische elementen. Citron bespreekt hiertoe bijvoorbeeld cameratechnieken, symboliek, kleurgebruik van decor en intenties van regisseur, maar ook het verschil tussen film voor televisie en cinema.

Eén van de casestudy's is *Parsifal* in de regie van Hans-Jürgen Syberberg, waarin Citron aan de hand van de sterke symboliek en ideologie die de regisseur naar voren laat komen de acties in de film uitlegt. Zo bevatten het decor en de attributen meerdere verwijzingen naar Wagners leven en dood. Daarentegen is deze casestudy geen live opname of live uitzending, maar een verfilming van een opera. Anders dan bij opnames van The Metropolitan Opera is hier volgens Citron geen publiek aanwezig, worden er niet-zingende acteurs ingeschakeld en is er in sommige gevallen zelfs sprake van een (simulatie van) buitengevoel. Dit verschilt wezenlijk van 'Met Opera on Demand'. De casestudy van *Otello* van Zeffirelli, die wel voor heruitzending bedoeld is, leent zich daarom meer voor vergelijking met 'Met Opera on Demand'. Citron verwijst hier naar eigenschappen van televisie als directheid, aanwezigheid en huiselijke sfeer, die in sterk contrast staan met het *larger-than-life* fenomeen in de bioscoop. Ze duidt aan dat de regisseur dus bepaalde keuzes moet maken met betrekking tot cameratechnieken, zooms en lichtgebruik om de live opname goed tot zijn recht te laten komen.

Andere wetenschappers adresseren ook aanpassingen en veranderingen die zich voltrekken wanneer opera van theater naar beeldscherm wordt overgedragen. Zo verwijst Melina Esse naar het *in-your-face* probleem, waarbij de afstand tot TV (of computer of tablet) zich niet verhoudt tot de afstand die men normaal in het theater heeft.²⁵ James Steichen bespreekt de voor- en nadelen van opera op het grote scherm met betrekking tot 'The Met: Live in HD'.²⁶

Emanuele Senici is kritisch over (live opgenomen) opera op video en benoemt problemen bij het analyseren van een opera op scherm.²⁷ Zo "construeert de video de opera". Daarmee wil Senici zeggen dat we als publiek achter een scherm altijd geleid worden door de

²⁴ Marcia J. Citron, *Opera on Screen* (New Haven: Yale University Press, 2000).

²⁵ Melina Esse, "Don't Look Now: Opera, Liveness and the Televisual," *The Opera Quarterly* 26, nr. 1 (2010): 81–95, <https://doi.org/10.1093/oq/kbq014>.

²⁶ James Steichen, "HD Opera: A Love/Hate Story," *The Opera Quarterly* 27, nr. 4 (2012): 443–459, <https://doi.org/10.1093/oq/kbs030>.

²⁷ Emanuele Senici, "Porn Style? Space and Time in Live Opera Videos," *The Opera Quarterly* 26, nr. 1 (2010): 63–80, <https://doi.org/10.1093/oq/kbq010>.

camera, door wiens ogen wij de opera bekijken. James Steichen gaat nog verder door te zeggen dat platforms als ‘The Met: Live in HD’ niet alleen een mediatisering van de opera zijn, maar ook van The Met als instituut, gezien alle media-aandacht die ermee gepaard gaat.

Een ander belangrijk aspect dat met mediatisatie te maken heeft is het ritme. Een opera heeft van nature een bepaald ritme in de mise-en-scène. Dit ritme wordt in het geval van een opgenomen opera beïnvloed door het ritme van de camera: de cuts, zooms of andere bewegingen, en of deze camerabewegingen synchroon lopen met de muziek, het beeld of geen van beide. Ook Citron en Cook benoemen het probleem van ritme en de camera.²⁸ Er blijkt consensus te zijn dat men als kijker, maar ook als onderzoeker, rekening dient te houden met het door de camera geleid worden.

Richard Will werpt een ander licht op de constructie van de opera door video.²⁹ Hij erkent de problemen omtrent mediatisatie genoemd door Senici en Esse, maar nuanceert: “[...] a distinction between live and mediated that is much harder to sustain in practice than in theory.”³⁰ Hij noemt tijd, subjectiviteit en uitvoering als drie componenten die door video en stijl beïnvloed kunnen worden. In zijn casestudies gaat hij diep in op verschillende camerastanden, zooms, cuts en meer cameratechnieken, welke hij later gebruikt om aan te tonen dat opera op televisie wel degelijk een bepaalde intimiteit in zich draagt.

Niet alleen de camera heeft invloed op de kijker, ook de ondertiteling die ‘Met Opera on Demand’ biedt, draagt bij aan het begrip en de ervaring van het *Gesamtkunstwerk*. Hoewel er vanuit de muzikwetenschap niet veel aandacht wordt besteed aan boven- of ondertiteling, zijn er door verschillende vertalers en vertaalwetenschappers wel de voor- en nadelen en problemen aan de kaak gesteld.³¹ Ik zie hier echter weinig originaliteit, aangezien de meeste publicaties dezelfde zaken bespreken: een korte geschiedenis van het fenomeen, eventueel een toelichting op moderne technologie, de toegankelijkheid voor het publiek en de problemen die

²⁸ Citron, *Opera on Screen*, 12; Cook, *Analyzing Musical Multimedia*, 143.

²⁹ Richard Will, “Zooming In, Gazing Back: Don Giovanni on Television,” *The Opera Quarterly* 27, nr. 1, (2011): 32–65, <https://doi.org/10.1093/oq/kbr006>.

³⁰ Will, “Zooming In, Gazing Back: Don Giovanni on Television,” 33.

³¹ Zie hier Jonathan Burton, “The Art and Craft of Opera Surtitling,” in *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*, red. Jorge Díaz Cintas en Gunilla Anderman (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009); Peter Low, “Surtitling for Opera: A Specialised Translating Task,” *Babel* 48, nr. 2 (2002), 97-110; Pilar Orero en Anna Matamala, “Accessible Opera: Overcoming Linguistic and Sensorial Barriers,” *Perspectives: Studies in Translatology* 15, nr. 4 (2007): 262-277, <https://doi.org/10.1080/13670050802326766>; Judi Palmer, “A Surtitler’s Perspective on Making and Breaking The Rules,” in *Music, text and translation*, red. Helen Julia Minors (London: Bloomsbury Publishing Plc, 2012), 21-34.

Opvallend bij de laatstgenoemde bron is het feit dat het boek is samengesteld door een muzikwetenschapper, Helen Minors, maar het deel over opera bijna uitsluitend door vertalers of vertaalwetenschappers is geschreven.

ware ook een vorm van uitvoering wordt.³⁸ Morris leidt hieruit af dat indien men dit erkent als uitvoering, er een ander soort publiek ontstaat. Theodore Gracyk en Herbert Lindenberger beargumenteren dat het gevoel van aanwezigheid van publiek ook ontstaat wanneer een publiek zich niet op één plek of één tijd verzamelt.³⁹ Morris noemt dit fenomeen een *imagined community*, het gevoel dat een publiek ooit bestond of op een andere tijd of plek bestaat voldoet hier voor het individu om het gevoel van *community* – en dus aanwezigheid van publiek – te ervaren. Ook Will benoemt dat (live) opnames van opera's vaak op zijn minst de kijker het idee geven dat men aanwezig is in de zaal, door bijvoorbeeld beelden van de zaal, de dirigent en het applaus.⁴⁰

Met betrekking tot *Parsifal* op 'Met Opera on Demand' vergt het begrip *imagined community* nog meer plooibaarheid dan alleen betrokken te worden op televisie, DVD en cinema, zoals Morris doet.⁴¹ De on demand dienst biedt namelijk nog meer flexibiliteit en zelfstandigheid aan de kijker dan bijvoorbeeld opera uitgezonden op televisie of in de bioscoop: men kan kijken wanneer, waar, hoe, op welk scherm en met wie dan ook en het is aan de kijker zelf om deze keuze te maken. Sidneyeve Matrix beargumenteert in haar artikel over het Netflix effect dat de *imagined community* plaatsmaakt voor een *online community*.⁴² Bij deze vorm van *community* is het wederom niet van belang dat men op hetzelfde moment kijkt, of dat er een teken van aanwezigheid van anderen is, maar gaat het om het delen van de ervaring. De *online community* praat samen na over hetgeen ze gekeken hebben, en dit volstaat om het gevoel van aanwezigheid van anderen te waarborgen. In het geval van 'Met Opera on Demand' zou je dit kunnen zien als het delen van ervaringen in review rubrieken, recensies en fora over opera. De *online community* is terug te vinden op websites als Facebook, maar ook onder verschillende recensies van kranten en blogposts wordt gereageerd en gediscussieerd.⁴³

³⁸ Philip Auslander, "Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto," *Contemporary Theatre Review* 14, nr. 1 (2004): 1–13, 5.

³⁹ Theodore Gracyk, "Listening to Music: Performances and Recordings," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55, nr. 2 (1997): 139–50, 148; Herbert Lindenberger, "On Opera and Society (Assuming a Relationship)," in *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, red. Victoria Johnson, Jane F. Fulcher, en Thomas Ertman (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 294–311.

⁴⁰ Will, "Zooming In, Gazing Back: Don Giovanni on Television," 35.

⁴¹ Ibid.

⁴² Sidneyeve Matrix, "The Netflix Effect: Teens, Binge Watching, and On-Demand Digital Media Trends," *Jeunesse: Young People, Texts, Culture* 6, nr. 1 (zomer 2014): 119-138, <https://doi.org/10.1353/jeu.2014.0002>.

⁴³ ⁴³ Met Opera Live In HD Fans, Facebook, 2018. <https://www.facebook.com/groups/metliveinhdfans/>.

"A Met Parsifal to Remember," pArts, Sharky, 28 februari 2018, <https://sharkonarts.blogspot.com/2018/02/a-met-parsifal-to-remember.html>;

Michael Cooper, "At Home With Renée And Plácido," *The New York Times*, 22 augustus 2014, <https://www.nytimes.com/2014/08/24/arts/music/an-opera-lover-tests-streaming-services.html>; Patrick Mack, "Lady on Demand," *Parterre Box*, 6 oktober 2015, <http://parterre.com/2015/10/06/lady-on-demand/>; Anastacia

2.1: *Parsifal* door François Girard

De versie van *Parsifal* die ik in deze thesis bespreek is een productie van The Metropolitan Opera opgenomen op 2 maart 2013. De opera werd toen live uitgezonden in verschillende bioscopen over de wereld, volgens het concept van 'The Met Live in HD', en is daarna bewerkt voor het terugkijken op dvd en 'Met Opera on Demand'.⁴⁴ Barbara Willis Sweete is de regisseur van de film. Daniele Gatti dirigeerde het Metropolitan Orchestra, en de hoofdrollen werden vertolkt door Jonas Kaufman (*Parsifal*), René Pape (*Gurnemanz*), Katarina Dalayman (*Kundry*), Peter Mattei (*Amfortas*) en Evgeny Nikitin (*Klingsor*).

De regisseur van de opera, François Girard, koos ervoor om de opera plaats te laten vinden in een soort post-apocalyptische wereld in de nabije toekomst. Dit vertaalt zich naar een minimalistische en vrij neutrale productie. Hij zegt hiervoor gekozen te hebben om het verhaal dichter bij de beleving van de kijker te brengen.⁴⁵ In de *mise-en-scène* zien we dit terug door de simpele, moderne kostuums (mannen dragen een simpel wit overhemd met zwarte broek of shirt met broek in simpele kleuren, de vrouwen dragen een simpele zwarte of witte jurk) en minimalistisch decor. Het decor bestaat uit een onregelmatige ondergrond (aarde, water etc.) en projecties van natuur op de achterwand (maan, wolken, een rotsformatie), zie afbeelding 2.1 en 2.2. Alles blijft binnen het simpele kleurpalet van donkere tinten (donkerblauw, grijs, bruin) en wit, met uitzondering van rood (kunstmatig bloed) dat meerdere keren terugkomt, maar hoofdzakelijk in het tweede bedrijf. De decors en kostuums zorgen voor een duidelijk onderscheid in sfeer tussen bedrijf een, twee en drie. Het koor blijft vrijwel altijd op het podium staan, en voert handelingen uit (het vouwen van de handen, op de knieën gaan zitten of van formatie veranderen), waardoor het koor als het ware onderdeel wordt van het decor.

Tsioulcs, "The Metropolitan Opera Anytime – And Anywhere – You Want It," NPR Music, 5 maart 2012, <https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2012/03/15/148666124/the-metropolitan-opera-anytime-and-anywhere-you-want-it>.

Zo is een veel besproken onderwerp in het geval van The Mets *Parsifal* de keuze van Girard voor een moderne versie van de opera.

⁴⁴ Zowel film als audio is na de live uitzending bewerkt, blijkt uit de aftiteling waar 'video post-production', 'video editors', 'audio editors' en 'post-production audio mix' genoemd worden.

⁴⁵ Dit wordt besproken in een interview na de uitvoering van de opera met Girard door Eric Owens, opgenomen als extra bonus feature voor The Met Live in HD-bezoekers.



Afb. 2.1: Onheilspellende achtergrond



Afb. 2.2: Apocalyptische achtergrond

2.2: Similarity test

Om de onderlinge relaties te doorgronden, heb ik de similarity test van Cook toegepast op verschillende aspecten van de uitvoering: beeld versus muziek, tekst, decor, cameravoering en belichting. Ik heb twee scènes gekozen om te bespreken: ‘Weh! Weh! Ho! Ho! Auf! Wer ist der Frevler?’ (10 op de tracklist, duur 7:36) en ‘Ja, Wehe! Wehe! Weh’ über mich!’ (48 op de tracklist, duur 8:15).⁴⁶

⁴⁶ Vanaf nu afgekort tot ‘Wer ist der Frevler?’ en ‘Weh über mich!’

Alhoewel het grootste gedeelte van deze delen in 4/4 maat staat (bij ‘Wer ist der Frevler?’ soms afgewisseld met 3/4 maat), is het lastig om een vast ritme mee te tikken. Dit komt doordat de muziek, op aanwijzing van Wagner in de partituur en naar inzicht van de dirigent, veel verandert van tempo en rubato gespeeld wordt.⁴⁷ Deze onregelmatigheden in tempo hebben een invloed op het ritme van de camera en de cuts en zooms die worden gebruikt. Zo zijn de wisselingen van shot zelden op de maat en maakt de camera veelvuldig gebruik van langzame, bewegende zooms op de hoofdrollen zodat deze meebeweegt met de vloeiende lijn van de muziek, zoals tussen 1:28 en 2:22 van ‘Wer ist der Frevler?’. Een vast cameraritm is hierdoor weinig aanwezig en de camera volgt vaak de handeling: indien een solist zingt of acteert, wordt deze gevolgd, en wanneer er iets op het podium gebeurt of het koor zingt, komt dit meer in beeld door een breed of semi-breed shot. Het bijzondere hieraan is dat men bepaalde handelingen op het scherm wel kan volgen die voor het publiek in de zaal te klein of te ver weg zouden zijn om op te merken. Een goed voorbeeld hiervan is de gezichtsuitdrukking van Amfortas in ‘Weh über mich!’, waarbij Peter Mattei zo in zijn rol opgaat en prachtig acteerwerk aflevert dat het bijna jammer is dat het publiek op het balkon dit gemist moet hebben, zoals te zien in afbeelding 2.3.



Afb. 2.3: Amfortas

Voor de meeste onderlinge relaties tussen verschillende elementen van het medium gold dat er sprake was van complementation. Hoewel Wagner wel degelijk een bijna letterlijke synthese voor ogen had, met name voor muziek en tekst, is het niet mogelijk te spreken van conformance. De muziek klinkt vaak onheilspellend en donker, maar dit wordt in de tekst

⁴⁷ Critici vonden dat Gatti de opera op een vrij laag tempo dirigeerde. Zie Marion Lignana Rosenberg, “The Met unfolds a spare, darkly human and deeply moving “Parsifal”,” *The Classical Review*, 16 februari 2013, <http://theclassicalreview.com/2013/02/the-met-unfolds-a-spare-darkly-human-and-deeply-moving-parsifal/>.

uitgedrukt in verschillende emoties: verontwaardiging, boosheid, verdriet. Een onmiskenbare, enkele “one way only” interpretatie is uitgesloten volgens Cooks model.

Het decor en de kostuums die Girards moderne interpretatie ondersteunen kunnen worden gezien als een wit canvas; een neutrale achtergrond voor de opera, waardoor de muziek en het verhaal er nog meer uit springen. Er is in ieder geval geen sprake van slechts één mogelijke interpretatie tussen muziek en decor, maar het decor laat verschillende interpretaties open. Zo kan men zich voorstellen dat de kijker in een bos is, gezien de aarde-achtige ondergrond, maar ook een maanlandschap behoort tot de mogelijkheden. Daarom kan ook hier gesproken worden van complementation.

De belichting blijft gedurende de geanalyseerde scènes vrij simpel. Een aantal witte spots volgen de hoofdrolspelers, en er wordt vanaf de zijkant van het podium met wit licht belicht. Daarom zie ik vergelijkbare functie als de cameravoering en het decor: het volgen van de handeling en het voorzien van een wit canvas voor interpretaties van muziek.

Ook al is er geen sprake van conformance zoals die in een *Gesamtkunstwerk* wellicht bedoeld is, uit deze analyse kan ik toch opmaken dat aan een grote wens van Wagner is voldaan. Alle elementen in deze moderne uitvoering hebben als taak ruimte te laten voor de muziek, de tekst en de handeling en deze te ondersteunen. De hoofdingrediënten van het muzikale drama volgens Griekse traditie staan op de voorgrond, namelijk muziek, drama en poëzie, en versmelten met elkaar.

2.3 Gevoel van imagined community?

Uit veel van de reacties op *Parsifal* en on demand op verschillende websites kan ik opmaken dat er een online community bestaat. Zo wordt er vaak discussie gevoerd over de opera, zoals op de Facebookpagina ‘Met Opera Live in HD fans’.⁴⁸ Allerlei zaken komen hier aan bod, zoals de prestaties van de zangers, de dirigent, de productie, maar ook The Metropolitan Opera als organisatie. Op andere reviews wordt ook gereageerd, zoals de blog van Sharky of een artikel op een website toegewijd aan opera.⁴⁹

⁴⁸ Met Opera Live In HD Fans.

⁴⁹ Ibid.;

“A Met Parsifal to Remember;”

Michael Cooper, “At Home With Renée And Placido;”

Patrick Mack, “Lady on Demand;”

Anastacia Tsioulcs, “The Metropolitan Opera Anytime – And Anywhere – You Want It.”

Mijn persoonlijke ervaring tijdens het kijken van de opera is meer die van een imagined community dan een online community. Ik reageer zelden tot nooit online en meng me niet in discussies over opera. Echter had ik tijdens het meermaals bekijken van de opera niet het gevoel dat ik alleen was. Wetende dat anderen deze opera in de operazaal hadden gezien, alsook duizenden anderen hem live in hun plaatselijke bioscoop en eventueel daarna nog op ‘Met Opera on Demand’, voelde ik me onderdeel van het publiek. Daarnaast was de opera, zelfs door het kleine beeldscherm, behoorlijk indrukwekkend. Bovendien zijn de beelden zo gemonteerd dat het publiek in de operazaal zichtbaar is bij aanvang en aan het einde van ieder bedrijf, wat het gevoel van community versterkt. Je maakt het belangrijkste moment van aanwezigheid, namelijk het applaus, als publiek mee.

Zoals Will al aangaf in zijn artikel, probeert ook The Metropolitan Opera het gevoel van aanwezigheid, het bijzijn van publiek en het idee van community te versterken door beelden van het publiek in de montage te stoppen.⁵⁰ Voorafgaand aan de opera vindt een korte introductie plaats, waarbij de camera een brede blik werpt op het publiek vanaf een balkon. Vervolgens zien we de orkestbak en horen we het applaus van het publiek wanneer dirigent Gatti op komt. Ook tussen de verschillende bedrijven door en aan het einde tijdens het applaus halen horen we het applaus van het publiek en vangen we een glimp op van het publiek vanuit het podium gezien. Al deze korte fragmenten geven een extra gevoel van aanwezigheid in het operahuis in Lincoln Center.

2.4 Ondertiteling bij ‘Met Opera on Demand’

The Metropolitan Opera faciliteert al meer dan twintig jaar ondertiteling tijdens haar opera’s, en het is niet meer dan logisch dat ze deze dienst ook aanbieden op hun on demand platform. Ondertiteling bij ‘Met Opera on Demand’ is beschikbaar in het Engels, Engels CC (Closed Caption), Duits, Spaans, Frans, Italiaans en Russisch.

Ik heb de Duitse en de Engelse ondertiteling bekeken. De Engelse ondertiteling is een zeer accurate vertaling van de tekst van Wagner.⁵¹ Als ik Cooks similarity test toepas door middel van inversie, kijk ik of gesproken woord ook geschreven woord uitdrukt. In dit geval betekenen

⁵⁰ Al is dit niet ongebruikelijk bij opera-verfilmingen en uitzendingen. Zie ook Will, “Zooming In, Gazing Back: Don Giovanni on Television,” 35.

⁵¹ The Metropolitan Opera heeft een aparte vertaalafdeling binnen de organisatie om zo juist en poëtisch mogelijke vertalingen te verschaffen.

zowel geschreven als gesproken (gezongen) woord exact hetzelfde, zowel in het geval van de Duitse als de Engelse ondertiteling.⁵² Hierdoor is er sprake van conformance.

Ondertiteling, Duits dan wel Engels, helpt om de tekst goed te begrijpen, omdat deze bevestigt wat je hoort en ook de zinsopbouw logischer maakt, aangezien sommige muzikale zinnen niet overeenkomen met een natuurlijke, gesproken zinsopbouw.⁵³ Het is voor de kijker een ontzettend nuttig hulpmiddel om het verhaal te begrijpen, maar vooral ook om te volgen waar in het verhaal hij of zij zich bevindt.

2.5 On demand onderscheidt zich?

Maar wat maakt de on demand ervaring in dit geval nu zo anders dan een live uitzending op televisie, in de bioscoop, of gewoon een dvd die je thuis opzet? Bijna alle concepten genoemd in hoofdstuk 1 zijn toepasbaar op alle vormen van mediatisering, immers is het gevoel van aanwezigheid, intimiteit en mediatisering bij alle ervaringen anders dan in de theaterzaal.

Steeds meer media-instellingen bieden hun diensten ook op een on demand platform aan, bijvoorbeeld ook kranten. Een mooie term hiervoor is de *Netflix-ication* van de media, waardoor *appointment-based* kijken niet meer aan de orde is.⁵⁴ ‘Met Opera on Demand’ onderscheidt zich van andere mediatisatie door ‘Netflixicatie’: beschikbaarheid, snelheid en individualiteit.⁵⁵

Niet alleen is ‘Met Opera on Demand’ op ieder tijdstip beschikbaar zodra je de app opent, ook is het op ieder scherm beschikbaar, wat van invloed is op de kijkomgeving en – ervaring.⁵⁶ Ik zie een kleine paradox hier: waar wetenschappers bij de bioscoop spreken van larger-than-life beeld en bij televisie juist klein en intiem beeld, kent on demand een combinatie van beide. Hoewel een tablet een klein scherm is, houd je deze toch een stuk dichterbij dan een televisie, waardoor het beeld en het verhaal letterlijk dichterbij komt.

Een ander onderscheid is het feit dat je met ‘Met Opera on Demand’ toegang hebt tot een heleboel opera’s tegelijkertijd.⁵⁷ Men kan beginnen met kijken, pauzeren, een andere opera

⁵² Uiteraard gaat er in het vertaalproces van Duits naar Engels enige letterlijkheid verloren, dit is onvermijdelijk. Afgezien daarvan is de Engelse ondertiteling accuraat.

⁵³ Peter Low geeft aan dat ondertiteling om deze reden en vanwege tekst op hoge noten die niet duidelijk gearticuleerd worden ook voor mensen die in de moedertaal luisteren kan helpen. Peter Low, “Surtiteling for Opera: A Specialised Translating Task,” 99.

⁵⁴ The Netflix-ication of All Media, The Star, gepubliceerd 16 oktober, 2013, https://www.thestar.com/entertainment/2013/10/16/the_netflixication_of_all_media.html.

⁵⁵ Chuck Tryon, *On Demand Culture: Digital Delivery and the Future of Movies* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2013).

⁵⁶ Ieder scherm behelst hier de TV, tablet, laptop en mobiele telefoon.

⁵⁷ The Met voegt iedere maand één oude en één nieuwe opname toe.

starten, deze ook pauzeren en vervolgens weer met de eerste verdergaan. De beschikbaarheid is dus groter en flexibeler, wat ook de kijksnelheid vergroot.

Als laatste vergroot de on demand dienst de individualiteit. Hoewel er nog steeds sprake is van een community zoals hiervoor besproken, wordt de kijkervaring individueler. Waar men voorheen met het hele gezin voor de televisie of naar de bioscoop ging, zal dat bij 'Met Opera on Demand' minder snel voorkomen.

Of deze drie zaken daadwerkelijk van invloed zijn op het *Gesamtkunstwerk*, is lastig te meten. Wel kan men stellen dat de online of imagined community en het gevoel van aanwezigheid blijft bestaan en de opera-ervaring niet teniet wordt gedaan.

Het *Gesamtkunstwerk* heeft zich langzaam moeten vormen tot een 21^e-eeuwse mediavorm. In het geval van *Parsifal* op ‘Met Opera on Demand’ is dit denk ik goed gelukt. Zoals Citron zei: “Screen opera offers a modern form of the *Gesamtkunstwerk* and challenges the boundaries between high art and mass media.”⁵⁸

Om een ideale synthese van alle kunstdisciplines over te brengen op beeld blijkt nogal een opgave. Nadelig bij een on demand ervaring is dat je als kijker altijd naar het *Gesamtkunstwerk* kijkt door je scherm. Met andere woorden: de camera’s zijn jouw ogen in de theaterzaal. Hierdoor kun je het *Gesamtkunstwerk* nooit zo ervaren als Wagner in Bayreuth zou willen. De vraag is echter, is dit erg?

In het geval van *Parsifal* denk ik van niet. Alle aspecten van het multimediale geheel – de mediatisatie van de mediatisatie – staan zo in dienst van de muziek en het drama, dat er een soort complementaire synthese ontstaat. Door middel van de inversion theory van Cook heb ik kunnen vaststellen dat decor, kostuum, licht en camera de dramatische handelingen ondersteunen en tekst en muziek staan bovenal centraal. De ondertiteling draagt hier des te meer aan bij, omdat de tekst en het verhaal zo duidelijker worden, ook in relatie tot de muziek. Dit kan echter ook te danken zijn aan de productie en de mise-en-scène, en niet alleen het medium.

Hiermee worden problemen van aanwezigheid op een on demand platform niet automatisch opgelost. Een geslaagde synthese van het *Gesamtkunstwerk* betekent niet per se dat het on demand platform ook is geslaagd. Zoals besproken bezit deze een aantal eigenschappen die lastig te meten zijn met aanwezigheid bij een echte opera in de zaal. Echter heb ik, zoals in voorgaande literatuur, geen aanwijzingen gevonden dat deze andere ervaring van opera beter of slechter is, of een nieuwe opera-ervaring in de weg staan. Individualiteit, eindeloze beschikbaarheid en snelheid zijn nieuwe concepten waar zelfs op het gebied van opera op het scherm nog weinig over te concluderen valt.

Het wordt tijd dat er meer aandacht wordt besteed aan opera on demand in het wetenschappelijk discussie over multimedia-ervaring. Het multimediale landschap verandert snel, en de wetenschap moet dit zien bij te houden. Gedurende de afgelopen twintig jaar ging steeds meer aandacht uit naar zowel opera op televisie als in andere vormen van uitzending, wat ook broodnodig was volgens wetenschappers. Citron noemde “[S]creen opera [is] a new

⁵⁸ Citron, *Opera on Screen*, 19.

area of scholarly inquiry and crosses many disciplinary borders.”⁵⁹ Inmiddels zijn velen in haar voetsporen getreden om opera op schermmedia te bespreken in het wetenschappelijk discours, desalniettemin blijft het concept van on demand nog achterwege. Netflixicatie is een voortdurend fenomeen en on demand en streaming zijn twee concepten die zeker niet over het hoofd gezien mogen worden in de muzikwetenschap.

⁵⁹ Ibid., 3.

| Geraadpleegde bronnen

Primaire bronnen

“A Met Parsifal to Remember.” pArts, Sharky. 28 februari 2018.

<https://sharkonarts.blogspot.com/2018/02/a-met-parsifal-to-remember.html>.

Cooper, Michael. “At Home With Renée And Placido.” The New York Times, 22 augustus 2014. <https://www.nytimes.com/2014/08/24/arts/music/an-opera-lover-tests-streaming-services.html>.

Mack, Patrick. “Lady on Demand.” Parterre Box, 6 oktober 2015.

<http://parterre.com/2015/10/06/lady-on-demand/>.

Met Opera Live In HD Fans. Facebook, 2018.

<https://www.facebook.com/groups/metliveinhdfans/>.

Rosenberg, Marion Lignana. “The Met unfolds a spare, darkly human and deeply moving “Parsifal”.” The Classical Review, 16 februari 2013.

<http://theclassicalreview.com/2013/02/the-met-unfolds-a-spare-darkly-human-and-deeply-moving-parsifal/>.

The Metropolitan Opera. “Met Opera on Demand.” Laatst aangepast 2018.

<http://www.metopera.org/Season/On-Demand/>.

The Star. “The Netflix-ication of All Media.” 16 oktober, 2013,

https://www.thestar.com/entertainment/2013/10/16/the_netflixication_of_all_media.html.

Tsioulcs, Anastacia. “The Metropolitan Opera Anytime – And Anywhere – You Want It.” NPR Music, 5 maart 2012.

<https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2012/03/15/148666124/the-metropolitan-opera-anytime-and-anywhere-you-want-it>.

Secundaire bronnen

Auslander, Philip. "Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto." *Contemporary Theatre Review* 14, nr. 1 (2004): 1–13, 5.

Brown, Hilda Meldrum. *The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

Burton, Jonathan. "The Art and Craft of Opera Surtitling." In *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*, red. Jorge Díaz Cintas en Gunilla Anderman. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009.

Cachopo, João Pedro. "Opera's Screen Metamorphosis: The Survival of a Genre or a Matter of Translation?" *The Opera Quarterly* 30, nr. 4 (2014): 315–329.
<https://doi.org/10.1093/oq/kbu013>.

Citron, Marcia J. *Opera on Screen*. New Haven: Yale University Press, 2000.

Cook, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Esse, Melina. "Don't Look Now: Opera, Liveness and the Televisual." *The Opera Quarterly* 26, nr. 1 (2010): 81–95. <https://doi.org/10.1093/oq/kbq014>.

Gracyk, Theodore. "Listening to Music: Performances and Recordings." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55, nr. 2 (1997): 139–50, 148.

Hurt, C. "Übertitel als Teil einer Operninszenierung amb Beispiel von Wagners Siegfried" [Surtitles as part of the staging of an Opera; Wagner's 'Siegfried' as a case in point]. In *Traduzione Multimediale per il Cinema, la Televisione e la Scena [Multimedia Translation for the Cinema, TV and the Stage]*, red. C. Heiss en R.M.B. Bosinelli, 85-94. 1996.

Kittler, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Vertaald door Geoffrey Winthrop-Young en Michael Wutz. Stanford: Stanford University Press, 1999.

- Koepnick, Lutz. "Gesamtkunstwerk." In *The Cambridge History of Modernism*, red. V. Sherry, 273-288. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Kreutzer, Gundula. "Kittler's Wagner and Beyond." *Journal of the American Musicological Society* 70, nr. 1 (2017): 228-233.
- Kreutzer, Gundula. "Wagner-Dampf: Steam in Der Ring des Nibelungen and Operatic Production." *The Opera Quarterly* 27, nr. 2-3 (2012): 179-218.
<https://doi.org/10.1093/oq/kbr024>.
- Levin, David J. *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Lindenberger, Herbert. "On Opera and Society (Assuming a Relationship)." In *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, red. Victoria Johnson, Jane F. Fulcher, en Thomas Ertman, 294-311. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Low, Peter. "Surtiteling for Opera: A Specialised Translating Task." *Babel* 48, nr. 2 (2002), 97-110.
- Matrix, Sidneyeve. "The Netflix Effect: Teens, Binge Watching, and On-Demand Digital Media Trends." *Jeunesse: Young People, Texts, Culture* 6, nr. 1 (zomer 2014): 119-138.
<https://doi.org/10.1353/jeu.2014.0002>.
- Millington, Barry. "Parsifal." In *Grove Music online*, red. Deane Root et. Al. New York [etc.]: Oxford University Press, 2018.
- Millington, Barry, et al. "Wagner, (Wilhelm) Richard." In *Grove Music online*, red. Deane Root et. Al. New York [etc.]: Oxford University Press, 2018.
- Minors, Helen Julia, red. *Music, text and translation*. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2012.

Morris, Christopher. "Digital Diva: Opera on Video." *The Opera Quarterly* 26, nr. 1 (2010): 96–119. <https://doi.org/10.1093/oq/kbq002>.

Orero, Pilar en Anna Matamala. "Accessible Opera: Overcoming Linguistic and Sensorial Barriers." *Perspectives: Studies in Translatology* 15, nr. 4 (2007): 262-277. <https://doi.org/10.1080/13670050802326766>.

Palmer, Judi. "A Surtitler's Perspective on Making and Breaking The Rules." In *Music, text and translation*, red. Helen Julia Minors, 21-34. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2012.

Senici, Emanuele. "Porn Style? Space and Time in Live Opera Videos." *The Opera Quarterly* 26, nr. 1 (2010): 63–80. <https://doi.org/10.1093/oq/kbq010>.

Steichen, James. "HD Opera: A Love/Hate Story." *The Opera Quarterly* 27, nr. 4 (2012): 443–459. <https://doi.org/10.1093/oq/kbs030>.

Steichen, James. "The Metropolitan Opea Goes Public: Peter Gelb and the Instutional Dramaturgy of *The Met: Live in HD*." *Music and the Moving Image* 2, nr. 2 (zomer 2009): 24-30. <http://www.jstor.org/stable/10.5406/musimoviimag.2.2.0024>.

Taruskin, Richard. "Chapter 10 Deeds of Music Made Visible (1813, I)." In *Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford Uniersity Press, 2010.

Tryon, Chuck. *On Demand Culture: Digital Delivery and the Future of Movies*. New Brunswick: Rutger University Press, 2013.

Will, Richard. "Zooming In, Gazing Back: Don Giovanni on Television." *The Opera Quarterly* 27, nr. 1, (2011) 32–65. <https://doi.org/10.1093/oq/kbr006>.