

Berouw na de zonde

Les Troyens in de Munt

In de Munt werd in maart Purcells Dido and Aeneas gespeeld.

In juni werd het eerste halve seizoen onder de directie van Bernard Focroulle afgesloten met een heuse superproductie, nl. Les Troyens van Hector Berlioz. Gunther Sergoris vergelijkt.

Ongeveer 150 jaar ligt tussen het ontstaan van Purcells *Dido and Aeneas* en Berlioz' *Les Troyens*. Behalve het onderwerp, de relatie tussen de Trojaanse vluchteling Aeneas en de koningin van Carthago Dido, hebben beide werken weinig gemeen. De uiterste economie in aangewende muzikale middelen en de

beknoptheid van verhaal bij Purcell contrasten met de monumentaliteit en wijdliepigheid bij Berlioz. Voor dit verschil is niet alleen het feit verantwoordelijk dat *Dido and Aeneas* (1689) muziekhistorisch tot de barok behoort en *Les Troyens* (1858) een produkt van de romantiek is. Ook de bedoelingen van

beide componisten waren totaal verschillend.

Henry Purcell schreef zijn stuk voor een meisjespensionaat, het was de bedoeling dat het met medewerking van de leerlingen daar zou worden opgevoerd. De beperkingen die de componist zich hiervoor oplegde, waren bepalend voor de bescheidenheid en de intimiteit van het concept. Berlioz daarentegen probeerde een muzikale en dramatische expressie te vinden die Vergilius' epos naar de kroon zou steken. Hij was zich voortdurend bewust van het gigantische van zijn onderneming, dat blijkt uit zijn memoires en brieven. Hij wist van bij het begin dat het moeilijk, zometertijd onmogelijk zou zijn, het werk opgevoerd te krijgen: "Bij het idee alleen al dat ik voor de uitvoering en het ten tonele voeren van een dergelijk werk te maken krijg met de stompzinnige obstakels die ik heb moeten trotseren en waarmee, naar ik zie, andere componisten die voor onze Grand Opéra schrijven, dagelijks te kampen hebben, kookt mijn bloed. De botsing van mijn wil met die van de kwaadwillenden en de imbecielen die zich in zo'n geval voordoet, zou nu uiterst gevaarlijk zijn, ik voel mij absoluut tot alles in staat wat hen betreft, en ik zou die mensen



Les Troyens,
De Munt/
Abisag Tüllmann

als honden doden.” (Programmaboek *Les Troyens*, blz. 17.) Purcell paste zijn concept aan aan de mogelijkheden van de vertolkers, Berlioz vatte zijn werk op als een uitdaging aan het bestaande produktiesysteem. Hij trok aan het kortste einde en heeft zijn opera nooit integraal in het theater gezien, al had hij de concessie gedaan het werk in twee afzonderlijke delen te splitsen om eventuele opvoeringen te vergemakkelijken.

Ook vandaag zijn opvoeringen van dit werk een zeldzaamheid, terwijl de zoektocht naar vergeten en verwaarloosde werken in onze operahuizen geapprecieerd wordt als een (meestal zonder gevolg blijvende) poging het bestaande repertoire te verruimen. Waaraan is dat te wijten? *Les Troyens* is weliswaar een werk dat de grote middelen vereist, maar is dat ook niet het geval met *Götterdämmerung*, *Salome*, *Die Frau ohne Schatten* en *Aida*? Nochtans worden deze werken courant gespeeld. Heeft het niet veeleer iets te maken met het feit dat *Les Troyens* helemaal niet beantwoordt aan de verwachtingen die de reputatie van Berlioz als componist met een speciale voorliefde voor het gigantische oproept? Er bestaat een duidelijke discrepantie tussen de romantische pretenties waaruit het werk ontstaan is en het uiteindelijke resultaat, dat stevig verankerd zit in een aan Gluck en Racine verwant classicisme. Men verwacht een spectaculaire ‘grand opéra’ en men krijgt een beheerste, statige ‘tragédie’ waaraan een zeker academisme niet vreemd is.

De goddelijke Vergilius

Berlioz koos voor een nummeropera waarin de afzonderlijke bestanddelen - recitatief, aria, koorzang en finale - duidelijk van elkaar gescheiden worden. Er ontstaat nergens een grote muzikale boog die de toehoorder in een dramatisch continuum meesleept. Het is opvallend hoe Purcell er daarentegen wel in slaagt dit continuum te creëren vanaf de korte maar pakkende ouverture tot het beroemde lamento van Dido *When I am laid in earth* en het slotkoor. Hij verkrijgt een dramatische hoogspanning met een rijke afwisseling in stemmingen en muzikale expressie. Deze dynamiek ontbreekt bij Berlioz. Berlioz lijkt zo onder de indruk te zijn geweest van de ‘goddelijke Vergilius’, dat hij onvoldoende afstand van zijn bron heeft kunnen nemen. De grootheid van de romantische visie verwordt maar al te vaak tot een piëteitsvolle plechtstatigheid. Soms wordt er veel kabaal gemaakt, maar dat is omgekeerd evenredig met de emotionele impact. In het grote gebaar vergallopeert Berlioz zich en wordt hij pathetisch. Zijn

sterkte als componist ligt in de eerder intieme, lyrische ‘nummers’, daar weet hij te overtuigen. Als de componist de heroïsche geste vergeet, slaagt hij erin voor sfeer en emotie een adequate muzikale expressie te vinden. Zo is er de aangrijpende aria van Cassandra *Malheureux Roi!*, waarin zij er zich over beklagt dat niemand acht geeft op haar profetieën, waardoor ook voor haar liefde en huwelijk onmogelijk worden; er is de schitterend georkestreerde passage in het duet tussen Cassandra en Cherebus waarin deze laatste de vredigheid van de natuur bezingt: ‘Mais le ciel et la terre, oublieux de la guerre...’. Ook de koorscène waarin het lot van Andromache en Astyanax beklagd wordt, is van een sterke lyrische zeggingskracht, luister in dit verband naar de heerlijke klarinet-solo.

Ballast

Les Troyens is een werk met sterke passages, maar ook met heel wat ballast, zoals marsen en balletten, die niets aan de inhoud toevoegen maar alles te maken hebben met de conventies van de ‘grand opéra’. Van een verantwoorde dramaturgische ingreep, die het van deze gedateerde ornamentiek gereinigd had, had het werk zeker kunnen profiteren. Dat is in de Munt niet gebeurd. Peter Mussbach heeft de opera volledig op de planken gebracht. Hij heeft het daarbij niet verder gebracht dan een lofwaardige poging tot afstoffen, maar het resultaat bevredigt niet. De lezing was proper en nuchter: pathos werd geweerd. Zo werd de collectieve zelfmoord van de Trojaanse vrouwen op het einde van het tweede bedrijf niet getoond, Mussbach laat ze tussen zuilenrijen onbeweeglijk op hun overwinnaars wachten. Ook de zelfmoord van Dido ontbeert elk heroïsme, zij neemt plaats op een verhoog, waar alleen onbeweeglijke papier-maché vlammen de toehoorder eraan herinneren dat het hier om een brandstapel gaat.

De balletten werden uitgevoerd maar niet gedanst. Op de muziek vonden handelingen plaats, zwanger van symboliek. Enige Teutoonse zwaarwichtigheid waren deze scènes niet vreemd. Bij het begin van het vierde bedrijf, tijdens het meest populaire muzikfragment uit de opera *Chasse royale et orage*, ziet men hoe Dido door een vreemd gezelschap van elkaar nazittende mannen en vrouwen letterlijk in de armen van Aeneas wordt gedreven. Tijdens het even later volgende exotische ballet *Pas des Almées, Danse des esclaves, Pas d’esclaves nubiennes* lijkt het erop dat de koorleden elkaar nu eens zoeken, dan elkaar weer verliezen tot ze langzaam afgaan in de coulissen. Dan komen ze achteruit

opnieuw het toneel op, als het ware mechanisch bewegend. Deze sombere, groteske kanttekening bij ongecompliceerde, exotisch gekleurde toneelmuziek deed wat geforceerd aan.

Het al te statische karakter probeert Mussbach op te vangen door een dynamische behandeling van het koor. Sinds *Uit een dodenhuis* en *Parsifal* weten we dat hij een virtuoos is op het gebied van het insceneren van koormassa’s. Maar hier lijkt het ‘overdone’, veel drukte om niets. Dit neemt niet weg dat hij soms tot treffende beelden komt, bijvoorbeeld tijdens de eerste aria van Cassandra, als zij eenzaam doolt tussen de talrijke op het toneel liggende lichamen, ongehoord door het volk waarvan zij de ondergang voorspelt. Waar het koor zeer beweeglijk en geïndividualiseerd optrad, was de personenregie statisch. Deze miste precisie en expressie. Hier heerste operaroutine, niet slechter, maar ook niet beter dan wat we in een gebruikelijke opvoering te zien krijgen. Dus lang niet goed genoeg om te overtuigen. Het werk werd niet tot leven gewekt, je volgde geïnteresseerd, zonder je er echt betrokken bij te voelen: in de ware zin van het woord een museale voorstelling.

Magische minuten

En toch was dit een voorstelling waarin ik enkele minuten lang ongemeen sterk de magie van het medium opera ervoer: twee stemmen die zich wiegen op een melodische lijn van een discrete schoonheid, een adembemende osmose van vokale lijnen en orkestrale kleuren waarin elke zelfgenoegzame pronkerigheid vergeten wordt en alleen nog muziek gehoord wordt. Dit was in deze produktie het geval in het recitatief van Aeneas *Mais bannissons ces tristes souvenirs* en in het daaropvolgende septet waaruit dan de samenzang van Dido en Aeneas *Nuit d’ivresse et d’extase infinie!* organisch tevoorschijn bloeit. Ronald Hamilton (Aeneas) en Kathryn Harries (Dido) vertolkten dit duo met een beheerste emotie: nauwelijks stem gevend, spinnen zij de melodie uit boven een subtiel samenspel van hout en strijkers. De twee zangers stonden los van elkaar, onbeweeglijk. Het toneel was nauwelijks verlicht, alleen overrijke klank vulde het theater en overrompelde de toeschouwers. Scepticisme en nuchtere verstandelijkheid smolten weg als sneeuw voor de zon. Je kon alleen maar genieten met een lichtelijk ongerust geweten om dit opgaan in esthetisch raffinement. Gelukkig kwam het berouw in dit geval na de zonde.

Gunther Sergooris