

# Barokopera en oude pruiken

## Lully's *Armide* bij de Vlos

*Barokmuziek geniet van een levendige belangstelling van het publiek, maar barokopera's worden nauwelijks opgevoerd. Johan Thielemans gaat na waarom dat zo zou kunnen zijn.*

Jekan over de opvoering van Lully's *Armide* bij de Vlaamse Opera veel zeggen, b.v. dat de tenor Howard Crook zijn partij bijzonder goed zong, of dat de zangers van het Collegium Vocale en het Ensemble Vocal de la Chapelle Royale uit Parijs niet alleen een voortreffelijke klank hebben, maar dat ze ook als acteurs een mooie prestatie leveren, of dat Sylvie Brunet, in de hoofdrol, beneden peil bleef (zodat ze voor de plaatopname door iemand anders vervangen werd), of dat dirigent Philippe Herreweghe meestal in goeden doen was, of dat de decors van Christian Fenouillat tijdens het eerste deel inventief abstract waren - ondanks een klungelig wandelend woud -, terwijl ze na de pauze erg discutabel werden, of dat de choreografe Stephanie Aubin geen grote persoonlijkheid heeft, of dat het regisseursduo Moshe Leiser en Patrice Caurier er niet helemaal zijn uitgekomen. Maar dat alles gaat aan de centrale vraag voorbij: waarom wordt een opera van Lully opnieuw opgevoerd? Belangrijker nog, wat moeten we met barokopera?

De interesse voor dit genre is een afgeleid effect van het succes van de barokmuziek. De redenering ligt voor de hand: in de laatste twintig jaar is binnen de concertwereld gebleken dat er een zeer groot publiek bestaat voor de muziek die geschreven werd voor Mozart. Concertgangers krijgen niet genoeg

van onbekende partituren, opgedolven uit stoffige archieven in Parijs, Milaan of Bologna. Het publiek gaat niet op zoek naar de meesterwerken van die lang vervlogen tijd, maar geeft zich over aan een zucht naar volledigheid. De eersterangswerken van Bach of Händel of Monteverdi zijn bekend goed, maar de honger wordt er niet door gestild. De aandacht gaat nu naar mensen zoals Hasse of Zelenka, tot voor kort grote onbekenden, maar nu componisten vereerd met stapels plaatopnames. De drang om naar deze muziek te luisteren, zo zeggen mensen als de aristocratische Gustav Leonhardt, beantwoordt aan een nood aan harmonie, een nood waaraan noch door de huidige maatschappij, noch door de hedendaagse muziek voldaan wordt. Barokmuziek is niet uitsluitend een vlucht uit het heden, maar is ook een zoektocht naar een psychologisch evenwicht.

Het bekende repertoire behelst vooral instrumentale muziek (de concerten van Vivaldi b.v.) en ook veel religieus werk. Maar in deze periode van de muziekgeschiedenis werden er onnoemelijk veel opera's geschreven. Het ligt dus in de lijn van de ontwikkeling dat meer en meer mensen zich afvragen wat die barokopera dan wel was. Aanvankelijk waren, net zoals voor de rest van de barokmuziek, de platenfirma's de grote stimulators, maar iedereen die iets of wat vertrouwd is met de operapraktijk, weet dat enkel een opvoe-

ring aan de zangers toont welke de dramatische mogelijkheden van een partituur zijn. Barokopera's moeten dus de weg naar het toneel vinden.

### Conventies

Maar wat zo makkelijk lijkt voor de barokmuziek, lijkt bijna onoverkomelijk voor de opera's uit dezelfde tijd. De thema's, vaak ontleend aan de mythologie of aan de verhaaltstof van het *Jeruzalem Verlost* van Tasso, zijn veraf komen te staan. De manier waarop met deze stof wordt omgegaan, is gedictieerd door een reeks conventies, die nu volledig dode letter zijn. Het is erg moeilijk om een barokopera op te voeren, zonder dat dit tot beleefde verveling leidt.

Om aan die verveling te ontsnappen hebben regisseurs verschillende methodes bedacht. Nemen we het extreme voorbeeld van Peter Sellars: hij heeft altijd beweerd dat Händel heel directe, politieke thema's behandelde. Zijn opera's zitten vol met knipogen naar toestanden uit zijn tijd. Sellars heeft dit aspect rechtstreeks naar onze situatie vertaald, zodat we in de Munt enkele jaren geleden konden zien dat Julius Caesar, op liefdespad met Cleopatra, best gelezen kon worden als een onbenullige Amerikaanse president, verstrikt in het kluwen van de Palestijnse kwestie. Deze oplossing heeft als voordeel dat er een levendig, komisch spektakel ontstaat, dicht aanleunend bij de traditie van de Amerikaanse musical. Maar al de grappen en grullen kunnen niet doen vergeten dat het pas dank zij het gebrek aan respect voor het origineel is, dat het stuk nog enige indruk kan maken.

De eigen esthetiek van het genre wordt opgegeven, en de vraag of ze nog werkzaam is, blijft onbeantwoord. Alleen weet je dat regisseurs die iets dichterbij de originele geest proberen te blijven, doorgaans oersaaiere versies afleveren, versies die op de koop toe ook nog licht belachelijk zijn. Om dat te verifiëren volstaat het om tien minuten van de videoregistratie te bekijken die gemaakt werd op het festival van Glyndebourne. Er wordt mooi gezongen (onder meer door Janet Baker), maar dat is dan ook het enige positieve wat er over dit misbaksel te rapporteren valt.

### De koning danst

Als we ons echter over de Franse barokopera bezinnen, dan zijn de problemen nog twee keer zo groot als bij Händel. In Frankrijk is er, onder de impuls van de Italiaan Jean-Baptiste Lully, een hofopera ontstaan met een heel eigen vorm. Lully vertelt niet alleen een verhaal, maar schept ook de nodige

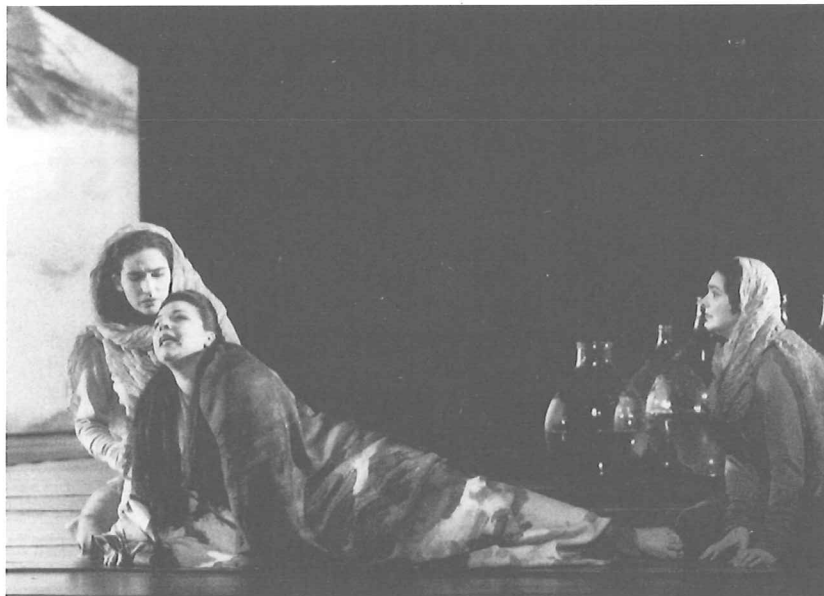
ruimte voor de dans. Dat komt omdat Lodewijk XIV en zijn hovelingen dol waren op dansen. De koning, zo vertelt Philippe Beasant, dé specialist van het onderwerp, was één van de beste dansers van zijn tijd, en hij trad vaak zelf op. Toen de koning op het hoogtepunt van zijn technisch kunnen was, heeft hij nog één keer gedanst, om zo in volle glorie afscheid van de scène te nemen.

Van dan af schreef Lully geen comédies-ballets meer maar echte opera's. Het gaat dan om een afwisseling van gezongen, vertellende passages (met slechts heel embryonale aria's) met uitgebreide balletten. Het hof van toen genoot van al dat dansen, omdat op de scène de knapste dansers toonden hoe de verschillende dansvormen perfect moesten worden uitgevoerd. Het plezier dat ze eraan beleefden, kunnen we vergelijken met het plezier dat wij hebben als we Fred Astaire aan het werk zien. Vertalen we dat echter naar onze tijd, dan kunnen deze dansen van Lully ons nog weinig schelen, al was het maar omdat we ze niet beoefenen en omdat de danskunst zo een vlucht heeft genomen dat de kunde van toen voor een ongevoelend oog als vrij elementair en vlak overkomt. De muziek zelf is licht, oppervlakkig, gebruiksmuziek. Telkens wanneer het verhaal onderbroken wordt voor deze intermezzi, valt voor een hedendaags publiek alles stil.

De hele levenssfeer, van waaruit deze theatervorm is ontstaan, behoort tot een verleden, de pruikeitijd. Dat is nog zo merkwaardig omdat bij het gesproken toneel destijds teksten werden geschreven door b.v. Molière, teksten die de dag van vandaag nog steeds aanspreken. Wat doe je dan met een opera-opvoering? Moet het wel? In Frankrijk is het antwoord hierop simpel: Lully behoort tot de eigen traditie, en moet dus wel verdedigd worden want hij is een nationaal monument. Maar buiten de Franse grenzen snijdt dat argument geen hout, en wil je meer verantwoording.

### Alles en niets

In Antwerpen was van dat laatste weinig te merken. De regisseurs van *Armide* hadden een tussenoplossing gezocht. Het verhaal over de tovenares Armide, die alleen haar geliefde kan veroveren dank zij magie, werd qua kostuums overgeplaatst naar de esthetiek van een vage jaren '50. Alleen het slotbeeld (met veel walmend vuur) riep even de mythische sfeer op. De regisseurs hebben aan choreografe Stéphanie Aubin een modern ballet gevraagd, waarbij Aubin ervan uit is gegaan dat het koor en de dansers niet te onderscheiden zouden zijn. Het is het enige punt waar deze balletten interessant zijn.



Armide, De Vlaamse Opera / Annemie Augustijns

Maar verder brengt ze lieflijk hedendaags ballet, oogstrelend, vakkundig en onpersoonlijk, met schouderbewegingen waarbij je ziet dat ze het werk van Anne Teresa De Keersmaeker kent en met opstellingen die verraden dat ze met Merce Cunningham heeft gewerkt. Divertissement, gratieus en zonder veel pit. Maar in de Munt hebben we tijdens de *Mozart Concert Aria's* kunnen beleven, wat er met deze conventionele dansen voor opwindends kan gedaan worden, en José Bosprevany heeft in dezelfde Munt voor *Dido and Aeneas* een veel boeiender confrontatie tussen oude dansen en nieuwe esthetiek geleverd.

Zo blijft dit spektakel volledig halfslachtig: het kiest voor alles en tegelijk voor niets. Het wenst geen historische reconstructie te zijn, maar het slaagt er niet in om een hedendaagse snaar te beroeren. De *Armide* van Lully, in Frankrijk zo bejubeld als een meesterwerk op een prachtig libretto van Quinault, blijkt slappe kost. De opera stoort niet, irriteert niet, roert niet, is een smaakvolle manifestatie die zich gedraagt als 'cultuur', en is dus overbodig.

Het probleem van de barokopera blijft gesteld en misschien heb je de neiging om heel het genre af te schrijven. Maar dat is wellicht voorbarig, want het probleem zit elders. Je kan dit het beste tonen aan de hand van de operaloopbaan van dirigent Philippe Herreweghe. Hij heeft Monteverdi en Lully gedaan, en telkens is dat theatraal onbevredigend geweest: Isabelle Pousseur had geen enkele theatrale gevoeligheid om Monteverdi's *Orfeo* een dwingende vorm te geven, en nu leveren Moshe Leiser' en Philippe Caurier niets meer af dan een goed geregeld spektakel. Telkens staat de kwaliteit van de

muzikale uitvoering haaks op de theatrale prestatie. De vraag is dus waarom grote theaterpersoonlijkheden geen interesse kunnen opbrengen voor deze teksten: waar is de versie van Chéreau, Grüber of Strehler? Pas als deze mensen kiezen voor de barokopera, zal het mogelijk zijn om het genre op zijn merites te beoordelen. Of kiezen ze niet voor deze teksten omdat ze ook denken dat wat het bepruikte Franse hof verstrooide, tot het stof van de geschiedenis is gaan behoren?

Johan Thielemans