

Is er een toekomst voor de opera?

TIJD VAN MUZIEK

Stephan Moens pleit voor een intelligente, eenvoudige en nederige herontdekking van het repertoire.

Bordeel, café en driesterrenrestaurant

1. Traditie

Een verhaaltje. Ik stelde mij voor dat deze man Stalin nog had ontmoet, in ditzelfde gangetje met zijn groengele behangselpapier en net iets te lage plafond. Alleen op die manier kon hij dat totale gemis aan expressie in zijn perkamenten gezicht hebben gekregen, die efficiënte onderdanigheid, die zichzelf niet verraadt. Eerste deur toe, sleutel in de linker jaszak, een miniem gebaar dat je uitnodigt om te volgen, sleutel uit de rechter jaszak, tweede deur open, uit de weg gaan staan.

Waarschijnlijk is het nu allemaal anders, in de tijd van de nieuwe rijken en het wilde oosten. Maar tot voor enkele dagen was dat min of meer de manier waarop de genodigden in het Mariinski-, later Kirov- en nu weer Mariinski-theater in Sint-Petersburg, later Petrograd, nog later Leningrad en nu weer Sint-Petersburg werden binnengeleid. Van hun eigen garderobe naast de administratielokalen door het genoemde gangetje naar hun plaatsen in de zijloges of de tsarenloge. Dat was zo onder de tsaren en onder de nieuwe tsaren en nog een beetje daarna.

Er zijn dus blijkbaar tradities die zelfs niet door revoluties worden omvergegooid. In bepaalde operahuizen – zoals het Mariinski-theater – zijn die bijzonder sterk, niet alleen voor wat de ontvangst van de genodigden betreft maar meer nog op het toneel en in de orkestbak. In het Mariinski-theater kun je met wat geluk nog insceneringen van Russische opera's zien in exacte kopieën van de decors van de eerste opvoering en de opstelling van de koren lijkt ook de lithografieën uit die tijd afgekeken. Maar op de beste momenten is daar grootsheid in te vinden, speel- en acteervreug-

de en trots over het verleden. Dat geldt nog meer voor de muzikale traditie van het huis.

Wie over de toekomst van de opera praat, kan niet om de realiteit van het heden heen en die is er vooral één van groot traditionalisme, meer dan wij ons doorgaans willen realiseren. Daar even smalend over doen en dan overstappen naar het glorieuze post-Mortier-tijdperk, is bijzonder naïef.

Enkele van die 'traditionele' huizen heb ik de laatste jaren een of meer keren bezocht. Het Mariinski-theater is het enige waar ik nog een zekere traditionele grandeur kon bespeuren, een herinnering aan een groot theaterverleden. In de Weense Staatsopera, de Metropolitan Opera in New York of de Scala in Milaan (om er maar enkele te noemen) is dat veel minder het geval. De redenen daarvoor liggen voor de hand en zijn telkens meer van economische dan van artistieke aard. Wenen is een repertoiretheater dat voor een groot deel teert op toeristen die de stad bezoeken. De meest economische manier om die te 'bedienen' is het zo vaak mogelijk herhalen van oude, enigszins culinaire producties. Soms wordt eens een interessante regisseur uitgenodigd voor een nieuwe productie maar na enkele wederopvoeringen verzandt ook die in routine. Overigens: zo economisch blijkt deze werkwijze ook niet want Wenen is een van de hoogst gesubsidieerde huizen in de wereld (wellicht omwille van de hoge vaste kosten en de sterrengages van beroemde zangers).

New York krijgt amper subsidie maar is daardoor verplicht zijn rijke cliënteel tevreden te stellen. Het doet dat met beroemdheden en weinig aanstootgevend regies. Hier ga je naartoe om de grootste zangers te horen zingen terwijl ze door een decor wandelen.

Milaan zou het aan zichzelf verplicht zijn de allergrootste traditie te bewaren: die van Verdi en Puccini, maar ook die van Bellini en Donizetti. Dat doet de Scala gedeeltelijk, door vaak uitstekende bezettingen te engageren maar als je ooit in Verdi's brieven en aantekeningen hebt gelezen wat voor een theaterman hij was, weet je dat er een andere traditie verloren is gegaan.

La Traviata - De Munt / Johan Jacobs





La Bohème - De Vlaamse Opera / Annemie Augustijns



Turandot - De Vlaamse Opera / Annemie Augustijns

Is dat de toekomst van de opera, een gecommmercialiseerd entertainmentbedrijf voor toeristen of rijke would-be-kunsthelers, dat zich beroept op een traditie die het door zijn eigen hebbzucht en zelfgenoegzaamheid heeft doen veranderen? Nauwelijks, al betekent dat niet dat de ware inhoud van die traditie lichtzinnig weggegooid mag worden. Alleen is het niet meteen duidelijk in welke context zij bewaard kan blijven.

2. Vernieuwing

Een verhaaltje. De Felsenreitschule in Salzburg: dit heet de magische toneelruimte van Max Reinhardt te zijn. George Tsybin heeft er een staketsel op gebouwd dat de meester waarschijnlijk met verstomming had geslagen: het gebinte van een kerk, een schip in alle betekenissen van het woord. Daarin en tussen vele videomonitoren met bloemen, vogels, gestigmatiseerde en kruisdragende mensen vertelt Olivier Messiaen, daarbij geholpen door Peter Sellars en Esa-Pekka Salonen, het verhaal van Sint-Franciscus. In een loge zitten, tussen ernstig kijkende jonge heren in zwarte Yohji-Yamamoto-outfit, een fatterige heer in witte smoking en een felbeschilderde dame met een diep decolleté tegen elkaar aan te wrijven. *Saint-François d'Assise* is een heel lange, mystieke ervaring. Voor hen is het een veel te lange opera, die de reservatie voor het diner en de hoop op het après-diner in gevaar brengt.

Het verhaal over de vernieuwing van het operarawezen in de laatste halve eeuw – dat zich voor een gedeelte maar lang niet uitsluitend in ons land heeft afgespeeld – moet hier niet her-

kauwd worden; dat valt elders na te lezen. Het enthousiasme dat zij bij een nieuw publiek heeft opgewekt, is een opmerkelijk verschijnsel, al blijft het beperkt in vergelijking met de massale belangstelling die opera in de negentiende eeuw kon krijgen. De 'nieuwe' manier van opera maken – stagione-systeem, lange repetitieperiodes, veel aandacht voor de dramaturgie en scenografie, een nieuwe zangstijl die minder op individuele brillen dan op ensemblewerk is gericht, kritische benadering van de traditie – heeft zich vast genesteld in een aantal theaters en bij de belangrijkste festivals, soms in een zuivere vorm, soms als een soort compromis. Vooral op de bijzonder chique festivals – Salzburg, Glyndebourne – stoot zij op tegenstand bij een gedeelte van het traditionele publiek maar langzaam groeit er een nieuwe groep van jongere rijke mensen die zulks wel kunnen smaken en het ook kunnen betalen.

3. Filosofie

Een verhaaltje. Mozes en Aaron: het woord en het beeld, de wet en de politiek, de geest en het lichaam, de taal en de zang, de fundamentalist en de pragmaticus, de rechte lijn en de omcirkelende beweging. Of ook: alles wat in een grote geest, bijvoorbeeld die van Arnold Schönberg, met elkaar vecht. Kan daar een opera over gemaakt worden? Ja, zoals we weten, en hij kan zelfs opgevoerd worden. Regisseur Peter Stein heeft gezegd: veertig dagen door de woestijn waren tegenover de holocaust een lachertje. Wat is een encensering dan nog? Sommige stukken stellen vooral vragen die bijna zo onuitsprekelijk zijn als de naam van

God. Maar als de muziek van Schönberg al aan de kant van Mozes staat, dan kan het theater moeilijk anders dan Aaron volgen. Slechts weinige theatermakers – en nog minder operaregisseurs – slagen erin om niet telkens weer met woorden en beelden antwoorden te formuleren. Toegegeven, vele stukken, vooral uit het ijzeren operarepertoire, schreeuwen als het ware om een stripverhaal of althans een visueel bombardement à la Steven Spielberg. Maar er zijn er ook andere en het zijn vaak deze die de voorkeur van de operamakers-nieuwe-stijl wegdragen: de opera seria, de reformopera's van Gluck, in onze eeuw Berg en Janacek en waarom tevoren niet ook Wagner... In sommige operahuizen is deze eerder ascetische stijl, die de afzonderlijke opvoering als het ware tot een filosofisch statement maakt en de gedachte achter een programmering tot een politiek feit, de leidraad geworden, waarvan slechts in enkele gevallen – als het stuk geen andere mogelijkheid laat of als er nog eens een successtuk op de planken moet om de kassa te vullen – wordt afgeweken. Zoiets zie je in de Nederlandse Opera en in zekere zin ook in de Munt onder Focroulle, al wordt het daar wel getemperd door de flamboyante benadering van muziekdirecteur Antonio Pappano.

Men herinnere zich de Monteverdi-cyclus van Pierre Audi in het Amsterdamse Muziektheater: symfonieën van gebaren en blikken in een omgeving van water, steen en vuur. De mythologie, die soms drastisch uit het stuk was verwijderd (door hele godscènes te couperen), kwam langs een achterpoortje terug binnen en breidde zich als de nacht uit over het toneelge-

beuren. Dat is geen ideeëntheater maar een theater van vermoedens en onbeantwoorde vragen.

4. Gastronomie

Een verhaaltje. Na de voorstelling in de Munt kun je naar de Archiduc gaan, of – als die nog open is – naar de Mokafé. Of uiteraard naar de Mort Subite. Voor één keer is dat niet nodig want regisseur Herbert Wernicke heeft het café naar de Bühne verplaatst. 'A la Mort Subite' – het gaat tenslotte over de naar de onderwereld ontvoerde Eurydice – valt uiteindelijk onder het gewicht van een stoomlocomotief in puin, aldus de Olympus transformeerd tot Hades (of, zoals er in het libretto staat, tot garçonnière van Pluto).

U volgt niet meer? Dat hoeft ook niet. Weet alleen: *Orphée aux Enfers* van Offenbach is één grote cancan, het godenzootje is een paffende, zuipende en neukende bende (waar de drie gratiën te pas en te onpas hun rokken optillen voor een cancan-beenzwaai), en soms is het ook lonend om toe te kijken bij wat er op en onder de cafétafels gebeurt. Maar de meest prikkelende momenten zijn die waarop je loomheid en melancholie door dit orgiastische sociëtschuim voelt waaien. En achter het gebras en geslemp gaat een grote leegte schuil, achter het tempo een grote verveling, achter de gulle lach een helse grijns. Zoals in elk onderdeel.

'L'opéra, c'est un bordel.' Zeer zeker, in meer dan één zin, maar het is daarnaast, en naast een café, ook een driesterrenrestaurant. Zolang er publiek betaalt om naar de opera te gaan (en dat gebeurde voor het eerst in Venetië in de eerste helft van de zeventiende eeuw), is er een publiek geweest dat vermaakt, verblijft, onderhoudt en gezinnestreed wilde worden. Sommige librettisten en componisten kwamen daar zonder verpinken aan tegemoet, enkelen weigerden het en de allerbesten deden alsof en deden daarnaast hun ding: Monteverdi, Mozart en Verdi zijn er de beste voorbeelden van. Vele regisseurs uit de 'traditionele' operawereld blijven – vooral als ze over veel geld kunnen beschikken – in deze wereld zwelgen; zij hoeven ons hier niet te interesseren. Enkele uit de 'nieuwe' opera weten echter die culinaire interesse van het publiek uit te buiten en om te buigen naar hun eigen wereld. Herbert Wernicke is er met zijn overweldigende – en in minder geslaagde momenten ook het stuk verengende en verdrukkende – decors een goed voorbeeld van, maar ook het echtpaar Herrmann – dat in Brussel mee aan de wieg van de nieuwe richting stond – heeft een uitbundige kant, denk maar aan de gedenkwaardige *Traviata* in de Munt. In de Vlaamse Opera waren vooral de Puccini-enscenerin-

gen van Robert Carsen toonbeelden van intelligente sensualiteit. Intelligentie, of beter cleverness, is trouwens het geraffineerde tegenwicht waarmee wordt vermeden dat dergelijke voorstellingen afglijden naar de trivialiteit en waardoor ze in het beste geval toch de gevoelens kunnen wakker roepen die onder, of beter, ver binnen het kunstwerk verborgen liggen. Op die manier – en door de intelligente orkestbenadering van Silvio Varviso – konden deze producties aantonen dat Puccini niet de schmierer is waarvoor hij door velen wordt versleten maar dat hij integendeel een onovertroffen meester is in het raken van onze irrationele zwakheden: liefde, jaloezie, verlatenheid, teleurstelling, angst.

Ook dit is wezenlijk voor de opera. Door de immense emotionele kracht die de muziek, en meer bepaald de menselijke stem, aan het theatrale gebeuren verleent, zijn puur intellectualistische benaderingen of objectiverende tekstzeggings nagenoeg ondenkbaar en is anderzijds de verleiding tot meedinen op de emotie en dus tot het aanreiken van vele sensuele beelden bijzonder groot. De alternatieven daartoe zijn zelfs beperkt: interiorisering, vervreemding, symbolisme.

5. Mode

Een verhaaltje. Een man komt thuis uit de oorlog. Zijn vrouw heeft op hem gewacht. Of heeft ze toch met de jonge plaatsvervanger...? De intrige is de voortzetting van de oorlog met vreedzame middelen, tot de dood erop volgt; vooral als ze gebruik maakt van de grootste zwakheid van de man, de jaloezie. Tot die eenvoudige waarheid heeft regisseur Willy Decker Verdi's *Otello* gecondenseerd, in eenvoudige maar ijzingwekkende en pregnante beelden.

Beelden of symbolen? Een groot kruis betekende bij het begin Otello's redding; later is het getuige en symbool, wapen en graf. Het is het centrale attribuut – voor de rest is er alleen nog een boom als een roofvogel in het tweede bedrijf en een grote spiegel in het derde, die ons duidelijk maakt dat Jago (al is hij blank en zijn meester zwart) alleen maar het donkere spiegelbeeld van Otello is. Otello breekt het kruis in zijn woede en zal het niet meer kunnen lijmen. Desdemona slaagt er bijna in bij haar Ave Maria maar uiteindelijk schopt Otello het weer aan stukken. Het keert dan nog een allerlaatste keer weer in verkleinde vorm: de dolk waarmee Otello zichzelf doodt. Grote, expressionistische beelden dus, die het formaat van Verdi's muziek hebben, maar ook symbolen. De kritiek viel over de zware symboliek waarmee (de Duitser) Willy Decker het stuk van (de Italiaan) Giuseppe Verdi had beladen en

kraakte om die reden de voorstelling. Dat was vorig jaar in de Munt; was het tien jaar vroeger gebeurd, dan had diezelfde kritiek gejuicht. Symbolisme is lang in de mode geweest en nu is het uit. Heldere lijnen en kleuren hebben hun tijd gehad; daarna kwam het hyperrealisme waarin de korenaren en de bomen echt moesten zijn of tenminste uit echte zaadjes, stelen en blaadjes aan elkaar geplakt. Zijde was zijde en geen ingenieus belichte kunststof.

Uit de aard van de zaak is mode voorbijgaand en kan ze dus op geen enkele manier de toekomst bepalen. Waarom moet ze dan hier ter sprake komen? Omdat men zich niet van de indruk kan ontdoen dat de tijd steeds meer een opeenvolging van modes is en dat het collectieve geheugen zich vooral deze nog herinnert. Dat is een bijzonder deprimerende gedachte.

6. Geen uitweg

Een verhaaltje. Een binnenkoer van een huurkazerne; afbladderende verf, in het midden een groen geoxideerde, nauwelijks nog functionerende fontein. De verdiepingen reiken tot in de toneelhemel; een echte hemel is niet te zien. Uit vensters kijken mensen in ondergoed naar wat er daar beneden allemaal gebeurt. In één appartement repeteert een mannenkoor; achter een ander raam repeteert een viola-d'amorespeler. Tristesse, uitwegloosheid: de mensen staan met hun gezicht tegen de muur.

Zo zag het decor er uit dat Anna Viebrock had gemaakt voor Christoph Marthalers encenering van *Katya Kabanova* van Janacek in Salzburg. Dat is inderdaad een verhaal over bekrompenheid, sociale controle en de wanhopige poging van een vrouw daar uit te breken. Maar het leek ook wel een symbool (weer een?) voor de uitzichtloosheid van het operabedrijf. Marthaler had de natuur verbannen naar een ingelijste prentkaart aan de muur en naar de orkestbak, waar Janacek het water van de Wolga laat stromen, de vogels laat zingen, de bomen ruisen en het onweer rommelen. Wat blijft is wat de mens allemaal fout heeft gedaan: zijn uitzicht volgebouwd, zijn slaapkamer volgestouwd, zijn hersenen uitgehold. Wat blijft is af en toe een danspasje. Maak zo nog maar eens opera. Waarover? Voor wie? Waartoe?

Het zal wel niet toevallig zijn dat deze productie werd gespeeld op het festival dat geleid wordt door Gerard Mortier, de man die al sinds jaren het einde van de opera voorspelt. Het is niet ondenkbaar dat hij gelijk heeft. De bedreiging van een externe teloorgang door de commercialisering en hebzucht en een interne uitholling door stuurloosheid, verwaandheid en eventueel ook resignatie is reëel.



Otello - De Munt / Johan Jacobs

7. Een uitweg

Een verhaaltje. Toen ik enige tijd geleden in het vliegtuig zat, terugkomend van Chicago, waar ik onder meer in een stokoude, zeer traditionele maar niet eens lelijke ensce-nering van *La Bohème* Mirella Freni had horen zingen, had ik het voorrecht boven Labrador het adembenemende schouwspel van het Noor-derlicht te mogen aanschouwen. Totaal zinloze lichtgordijnen tegen een donkere achtergrond, pure schoonheid die niets kost. Misschien, zo dacht ik toen, is er toch hoop.

Waar ligt er nog een toekomst voor de opera? Natuurlijk is het antwoord 'In de zinloze schoonheid, die om niets vraagt' naïef en ont-wijkend. Maar op voorwaarde dat de huidige productiemethoden kunnen aangehouden wor-den (met andere woorden betaalbaar blijven), lijken er wel nog mogelijkheden te bestaan. Net zoals er uit de herbezinning op de waar-heid van de oude muziek een veel grotere ver-scheidenheid aan interpretatievormen is ont-staan, net zo lijken er uit de hervorming van

de operaproductie (die toch ook een zoek-tocht naar het wezenlijke was en is) vele nieu-we openingen en uitwegen gegroeid te zijn. De verscheidenheid aan enceneringsvormen is nog nooit zo groot geweest als nu en lijkt nog lang niet volledig geëxploreerd. Daar zit veel kaf tussen maar ook menige voedzame aar. Een aantal richtingen zullen modeverschijn-selen blijken, andere – met name diegene die zelf weer een herbezinning zijn op het wezen van de opera – niet. De laatste jaren waren er op vele plaatsen enceneringen te zien die niets te veel wilden doen, die niets wilden bewijzen, die niet wilden overdonderen maar die ge-woon trachtten op een intelligente manier het verhaal van het stuk te vertellen en ons daar-door de vrijheid lieten alle achterliggende stro-mingen, gedachten en gevoelens zelf te ont-dekken. Dat was op heel verschillende wijze het geval met Wagners *Ring des Nibelungen* in de Ne-derlandse Opera (geregisseerd door Pierre Audi) als met de encenering van *Le Nozze di Figaro* in de Munt door Christof Loy. Ook Stein Winge zat met zijn *Trittico* op dezelfde lijn en Robert

Carsen met zijn voor een keer niet 'clevere' maar integendeel zeer eenvoudige *Dialogues des Car-mélites* in Amsterdam. Gevaren zijn er nog al-tijd genoeg en ze zijn al vaak bezworen: de ge-ringe aandacht voor nieuw werk bijvoorbeeld. Op één wordt er nog altijd te weinig gewezen: de wrede beperking van het repertoire. Tien-tallen stukken die vijftig jaar geleden nog van-zelfsprekend waren op elke operabühne, wor-den nauwelijks nog gespeeld. Daar zijn goede redenen van esthetische en dramaturgische aard voor aan te voeren maar het gevolg is wel het verlies van een heel collectief geheugen, zowel bij het publiek als bij de operamakers zelf. Voor zover het om een natuurlijke selectie gaat, is dat verdedigbaar; als het een modeverschijnsel is echter niet. Misschien ligt de toekomst dus wel tamelijk eenvoudig: in een herontdekking van het repertoire op een intelligente maar een-voudige en nederige manier.

MUZIEKTHEATER Transparant

Combattimenti - Madrigali Guerrieri ed Amorosi ~ CLAUDIO MONTEVERDI

Co-productie met de Nationale Reisopera (Nederland) en de Städtische Bühnen Münster (Duitsland).

muzikale leiding: Konrad Junghänel | *regie:* Geoffrey Layton

decor: Paul Lerchbaumer | *kostuums:* Jorge Jara | *vocaal en instrumentaal ensemble:* Cantus Cölln

ANTWERPEN, DESINGEL 29/1/1999 (PREMIÈRE BELGIË), 20.00 UUR, TEL. 03/248.28.28 • BRUGGE, STADSSCHOUWBURG 30/1/1999, 20.00 UUR, TEL. 050/44.30.60
DEN BOSCH, THEATER AAN DE PARADE 2/2/1999, 20.00 UUR, TEL. +31/73/612.51.25 • DORDRECHT, SCHOUWBURG KUNSTMIN 6/2 /1999, 20.15 UUR, TEL. +31/78/639.79.79
LEUVEN, STADSSCHOUWBURG 7/2/1999, 20.00 UUR, TEL. 016/22.21.13 • ROTTERDAM, STADSSCHOUWBURG 10/2/1999, 20.15 UUR, TEL. +31/10/411.81.10

Mahagonny Songspiel - Happy End ~ KURT WEILL/BERTOLT BRECHT

muzikale leiding: Etienne Siebens | *regie:* Ian Burton

decor en kostuums: Vincent Numan | *licht:* Peter Van Praet | *choreografie:* Thierry Smits | Prometheus Ensemble

ANTWERPEN, RODE ZAAL FAKKELTHEATER 3/2/99, 20.15 UUR, TEL. 03/220.81.11 • MAASTRICHT, THEATER AAN HET VRIJTHOF 5/2/99, 20.15 UUR, TEL. +31/43/350.55.55
AMSTERDAM, STADSSCHOUWBURG 9/2/99, 20.15 UUR, TEL. +31/20/624.23.11 • LEIDEN, STADSGEHOORZAAL 12/2/99, 20.15 UUR, TEL. +31/71/513.17.04
EINDHOVEN, STADSSCHOUWBURG 18/2/99, 20.15 UUR, TEL. +31/40/211.11.22 • DEN HAAG, LUCENT DANSTHEATER 21/2/99, 20.15 UUR, TEL. +31/70/360.49.30
BRUGGE, STADSSCHOUWBURG 22/2/99, 20.00 UUR, TEL. 050/44.30.60

Deine Lippen sie Küssen so Süß ~ FRANZ LÉHAR EN CO

EEN OPERETTE-ERVARING

I.s.m. Internationaal Opera Centrum Nederland.

ANTWERPEN, THEATER 'T EILANDJE WOENSDAG 6 (AVANT-PREMIÈRE), DONDERDAG 7 (PREMIÈRE), VRIJDAG 8 (BESLOTEN VOORSTELLING), ZATERDAG 9/1/1999
TELKENS 20.00 UUR, TEL. 03/220.81.11 • HASSELT, CULTUREEL CENTRUM 14/3/1999 OM 11.00 UUR, TEL. 011/22.99.33



MUZIEKTHEATER TRANSPARANT LANGE NIEUWSTRAAT 43, B-2000 ANTWERPEN ~ TEL. 32 (3) 225.17.02 ~ FAX 32 (3) 226.16.52 ~ EMAIL TRANSPARANT@INNET.BE