

Chéreau sluit Mozart-cyclus LUCIO SILLA

Mozart is zestien jaar oud wanneer hij van de Scala te Milaan voor de tweede keer de opdracht krijgt om een opera te schrijven (1) "De componist," zo schrijft Wolfgang Hildesheimer, "kreeg meestal tegelijk met de opdracht de tekst overhandigd" (2). Mozarts tekstdichter, Giovanni de Gamerra, had een *opera seria* geschreven, een genre waarin Metastasio toen de onbetwiste meester was. Gamerra stelde zich dan ook veilig door zijn verzen aan de oude meester voor te leggen, die er hier en daar een verandering in aanbracht. (3) Maar ondertussen was Mozart al volop met het uitschrijven van de recitatieven begonnen, zodat hij delen ervan later moest omwerken. De zangers zelf kwamen ook niet op tijd opdagen. Mozart was voor de rol van Silla een virtuoze tenor beloofd, maar op het laatste ogenblik liet deze het afweten. In allerijl werd er toen een kerkzanger geëngageerd, Bassano Morgnoni, die over een veel geringere techniek beschikte. Enkele dagen voor de première schreef Mozart voor hem twee eenvoudige aria's, en zo werd Silla een hoofdrol die het met het kleinst aantal noten moest stellen.

Hieruit blijkt opnieuw hoe Mozart zich altijd aan de omstandigheden wist aan te passen. Volgens dezelfde methode componeerde hij ook de aria's voor de andere partijen: voor Giunna beschikte hij over Anna de Amicis, een beroemde zangeres, die hij prompt voorzag van vier aria's "met de buitensporigste coloraturen" (Hildesheimer). Voor de rol van Cecilio beschikte Mozart over de bejubelde castraat Venanzio Rauzzini (4). De jonge Mozart wist dat de zanger over een stem met een grote reikwijdte beschikte, en in zijn partij komen dan ook halsbrekende sprongen voor.

Deze virtuositeit is eigen aan de *opera seria*. Met *opera seria* bedoelen we een genre dat rond 1700 in Italië was ontstaan, en in Napels tot volle bloei was gekomen. De vorm had een eenvoudige structuur: de actie werd in lange *secco* recitatieven verteld, waarbij de stem alleen door het clavecimbel, soms aangevuld met een cello, werd ondersteund. Daarnaast had men ook emotionele monologen in de vorm van een *recitativo accompagnato*, waarbij een beroep op het orkest werd gedaan. Beide soorten van recitatief liepen op een da-capo

aria uit (een A-B-A-vorm). Duetten of ensembles kwamen bij hoge uitzondering voor. Een en ander heeft een zeer statisch gebeuren tot gevolg, waarbij het accent valt op de aria: een gelegenheid voor de zangers om hun stemtechniek te demonstreren. Coloraturen vormen dan ook steeds het besluit van gelijk welke dramatische uitbarsting. Daarbij komt nog dat Italië dol was op castraten, besneden mannen die over een verbluffende beheersing van hun hoge stem beschikten. Zij eigenden zich het geschreven materiaal vrijelijk toe, en voegden bij de muzikale tekst hun eigen versieringen. Hun aria's werden allengs kleine circusnummers, iets waar tegen het einde van de achttiende eeuw reactie op kwam.

Door al deze kenmerken heeft de *opera seria* sedert de Romantiek een zeer slechte pers gehad. Men vindt hiervan vandaag nog de sporen terug bij de appreciatie van *Lucio Silla*. Wolfgang Hildesheimer, de man die beroemd is geworden omdat hij aan zijn Mozart-biografie een wat onluisterend *Amadeus*-tintje heeft gegeven, noemt de aria's uit *Silla* "eindeloos". "Ze moesten de kwaliteiten van de

zanger in het gunstigste daglicht plaatsen, vandaar de voortdurende tekst- of woordherhalingen. De aria in Bes-majeur van Cinna in *Lucio Silla*, 'vien ov' amor...' (no. 1), bevat voor acht troosteloze regeltjes tweehonderdeenentachtig maten muziek (de register-aria in *Don Giovanni* bevat voor dertig regels 172 maten muziek)". (p. 160) Hildesheimer wordt helemaal wanhopig bij de coloraturen: "Voor ons is het tegenwoordig nauwelijks voor te stellen dat men die met genoeg, of zelfs maar met geduld, beluisterde: wij beginnen de moed al op te geven als de motoriek van het ostinato langzamer wordt en op de obligate fermata aanstuurt, de springplank voor de acrobatische hoogstandjes van de coloratuur."

De uitstekende Franse Mozartkenner Rémy Stricker is er in *Opéra International* (november 1984) al niet veel malser voor: over de rol van Celia zegt hij "Les airs de Celia tiennent un peu du rossignol automatique," en Sillas tussenkomsten vindt hij "assez pâles."

Als men deze opinies zo op een rijtje zet, komt men tot een vrij negatief beeld. Voeg daarbij het feit

Patrice Chéreau behoort tot de selecte kring van Europese topregisseurs. In de Munt regisseerde hij *Lucio Silla*, een jeugdwerk van Mozart. Johan Thielemans zag en herzag de produktie. De eerste keer was hij verbluft, de tweede keer geïrriteerd. Hij legt uit waarom.

Lucio Silla - foto's
Abisag Tüllmann



dat, al schrijft vader Mozart enthousiaste brieven over het groot succes van de opera te Milaan, Wolfgang zelf geen nieuwe Italiaanse opdracht in de wacht kon slepen, en *Lucio Silla* nooit ergens anders werd opgevoerd. Het is pas in onze door muzikale geschiedenis en musicologie bezeten tijd, dat de partituur werd bovengehaald (onder meer voor een opname onder de leiding van Leopold Hagen, die er een erg matte, en dus saaie lezing van geeft).

Zeg mij waarom

Waarom moest De Munt schouwborg uitgerekend deze partituur uit de schuif halen voor die zeldzame keer dat regisseur Patrice Chéreau in België werkt? Hier moet aangestipt worden dat de keuze van *Lucio Silla* bij Chéreau zelf ligt. Reeds twaalf jaar geleden, toen hij aan het Piccolo Teatro di Milano werkte, had hij deze jeugdopera van Mozart op de planken willen brengen. Toen hij later Sylvain Cambreling leerde kennen, toen deze de opvoeringen van *Les Contes d'Hoffmann* aan de Parijse opera dirigeerde, kwam hij weer met deze partituur op de proppen. Cambreling kende het werk helemaal niet, maar liet zich door Chéreau bepraten. Het project kreeg pas echt vaste vorm toen Cambreling aan de Munt werkte, Chéreau directeur van het Théâtre des Amandiers te Nanterre werd, en de Scala van Milaan bereid was om de productie mee te financieren. Het bestaan van deze opvoering van *Lucio Silla* heeft dus alles te maken met de overtuigingskracht van Patrice Chéreau.

Hijzelf had in de operawereld naam gemaakt met *Les Contes d'Hoffmann* (1974), *Lulu* van Alban Berg (1979) en vooral met Wagners *Ring* in Bayreuth (1976-1980). Chéreau kan, gezien zijn internationale status van sterregisseur, gelijk welk klassiek werk op de scene brengen, maar daar heeft hij, naar eigen zeggen, geen zin in. Hij wil de concurrentieslag met andere collega's niet aan, en dus is hij naar de marge uitgeweken. In eerste instantie is *Lucio Silla* dan ook een zeer gewaagde onderneming, want de kans was groot dat iedereen op de conventies van de *opera seria* zou afknappen.

Nu heeft Chéreau de tekst van *Lucio Silla* wel aandachtiger gelezen dan de meeste commentatoren, die niet veel meer doen dan herkauwde opvattingen doorgeven. Als Chéreau zegt dat hij het libretto niet zwak vindt, heeft hij volledig gelijk: *Lucio Silla* heeft zelfs een merkwaardig gegeven. Het gaat in deze opera over de Romeinse dictator die verliefd is op Giunia, en daarom haar echtgenoot



Cecilio uit Rome verbant. De echtgenote blijft, ondanks de druk die op haar wordt uitgeoefend, trouw, en Silla weet niet wat hij aanvangen moet. Ten slotte, nadat een aanslag op zijn leven mislukt, en de dader (Cecilio) gevat is, neemt hij, geheel onverwacht, het besluit om iedereen vergiffenis te schenken, af te zien van zijn liefde, en afstand te doen van de macht. Deze overwinning op zichzelf beschrijft hij als zijn grootste triomf, zijn grootste heldendaad.

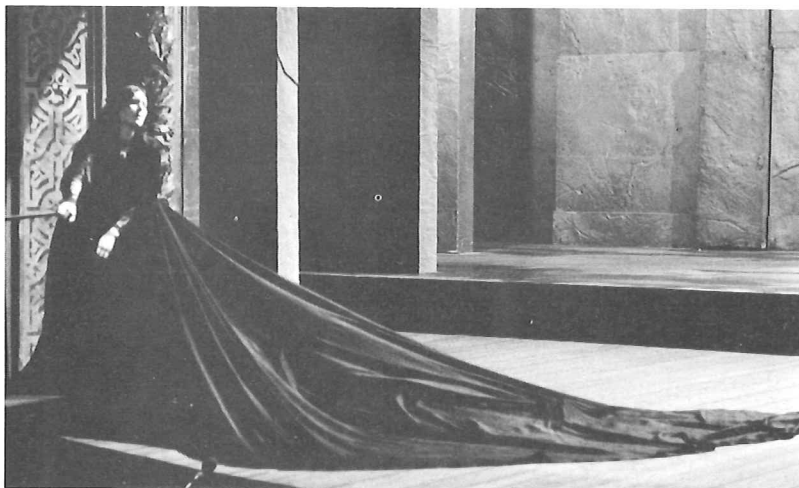
Het merkwaardige aan dit verhaal is dat het een opeenstapeling is van daden die niet gebeuren. Als men de tekst van dichterbij bekijkt, staan de dialogen ook vol tegenspraak en ontkenningen. De twee eerste replieken bepalen de toon van het hele stuk: "Hemel, ik zit vruchteloos op mijn vriend Cinna te wachten," zucht Cecilio, en de volgende repliek komt van deze Cinna, die zegt "Cecilio, met hoeveel vreugde zie ik je weer." Later zal Silla het altijd hebben over zijn macht, ogenblikkelijk gevolgd door zijn milde zucht tot vergiffenis schenken (*Forza* en *Clemenza* zijn de twee operatieve woorden van de Silla-rol). Giunia spoort haar echtgenoot tot actie aan, maar als hij tot de daad wil overgaan, smeekt ze hem om zijn leven niet op het spel te zetten. Het is deze aarzelende kwaliteit, die Chéreau sterk heeft aangesproken, omdat ze hem zo modern aandoet en omdat hijzelf er zoveel affiniteit mee heeft (in zijn regie van de *Ring* heeft hij van de Wagneriaanse personages grote twijfelaars gemaakt). Zijn besluit over Mozarts opera is: "Le livret de *Lucio Silla* n'est pas idéal mais Mozart y a trouvé beaucoup et il y a une histoire extraordinaire à raconter." (5)

Il faut que ça bouge

Wat Chéreau al evenzeer aantrok, was de strakke vorm zelf. Door de traditionele afwisseling van de verschillende elementen, zit de kans er dik in dat *Lucio Silla* lang en statisch

is. Chéreau heeft getracht om binnen de strakke vorm een spannend toneelgebeuren te bedenken. Hij is hierbij uitgegaan van verschillende stellingen: het solo-karakter van de verschillende aria's heeft hij doorbroken door de antagonist op de scene te laten, en deze te betrekken in een reeks van handelingen: het toneelstuk zou nooit stilvallen om het zingen toe te laten. Daarbij stelde zich natuurlijk meteen het probleem van de recitatieven: die moesten ook door de actiemomenten volledig tot leven komen. Er moest duidelijk gemaakt worden waarom mensen op een bepaald ogenblik een mededeling doen, en waarom ze plots in een beschouwend of emotioneel moment verstrikt zaten. Maar hiermee is de kous nog niet af. De aria zelf houdt zich aan een strak schema, en de talrijke herhalingen bevorderen het statische: het da-capo-element is de vijand van het theater. Maar hier heeft Chéreau een toneelgebeuren bedacht waarbij de handeling gewoon doorgaat: in de gestiek van de acteurs ziet men niet dat men recapituleert. Bij eenzelfde tekst en eenzelfde muziek heeft Chéreau zich afgevraagd wat er emotioneel bij de personages veranderd is, en deze verandering wordt steeds getoond. Het formele van de muziek wordt weggewerkt, en een psychologische spanning treedt ervoor in de plaats.

Het moeilijkste element om te 'psychologiseren' zijn de coloraturen, maar ook hier heeft Chéreau een rijk gamma aan mogelijkheden voorzien: soms drukken de vocalises op één klank wanhoop uit (bij Cecilio), of agressie (Giunia tegenover Silla). De notenwarreling, die Hildesheimer zo irriteerde, krijgt van de regisseur een functie, en wordt meteen een organisch, noodzakelijk element. De coloraturen leveren op deze manier een paar onvergetelijke theatermomenten op (de aria nr. 9 van Cecilio is daar een prachtig voorbeeld van, ook al omdat hij zo schitterend door Ann Murray wordt gezongen) (6). Maar niet alles laat zich in deze vorm



normaliseren. Elke aria eindigt op een vuurwerk van louter technische virtuositeit. Op die ogenblikken laat Chéreau de zangeressen naar voren komen en plaats nemen op een loopbrug boven het orkest: ze treden buiten het kader, en voor enkele (adembenemende) maten geven ze zich aan hun virtuositeit over (Lella Cuberli maakt hier stralend de akrobatische stembuitelingen die Mozart oorspronkelijk voor de Amicis had bedacht; Ann Murray laat de klanken met zoveel plezier en eenvoud uit haar keel opborrelen, alsof ze met de vanzelfsprekendheid van een nachtegaal zingt — een schitterend staaltje zangkunst, typisch voor de hedendaagse Engelse school).

Omdat het gegeven statisch is (naar vorm, en ook naar inhoud), heeft Chéreau voor een constante beweging van de personages gezorgd. Ze lopen opgewonden van links naar rechts (de andere richtingen komen nauwelijks aan bod), blijven plots stilstaan, werpen zich weer vooruit, omarmen elkaar voor een ogenblik wild en schrikken dan weer uit elkaar. Chéreau getuigt van een grote fantasie in de bewegingen, want het stuk duurt mer dan drie uur, en hij slaagt erin om zich niet te herhalen. De toeschouwer onderkent wel het principe (*il faut que ça bouge*), maar hij kan nooit voorspellen wat er met de licht hysterische personages gaat gebeuren.

De tekst van Mozart wordt dus voorzien van een rijk gevarieerd gebarenspeel, maar dat was voor Chéreau nog niet genoeg. Van Peduzzi, zijn trouwe compagnon en decorateur van al zijn produkties sedert 1969, heeft hij een grote muur gekregen. In het eerste ontwerp was dat een klassieke wand in de stijl van Palladio, maar langzamerhand heeft Peduzzi die muur uit elkaar gehaald, en heeft hij de losse stukken zonder enige functie weer in elkaar gestoken: het lijkt wel een muur die ettelijke verbouwingen en restauraties heeft overleefd. Peduzzi heeft verschillende elementen van de muur laten bewegen, een idee, zo

vertelde hij in het televisieprogramma *Eiland*, dat hij gevonden heeft toen hij zijn zoontje van twee met een blokkendoos zag spelen. Deze bewegende stukken laten toe om het stuk in een eenheidsdecor te spelen, zodat de continuïteit van het spektakel verzekerd wordt. Maar nog was Chéreau niet tevreden: bij de talrijke gebaren, bij de rollende onderdelen voegde hij een ingewikkelde belichting, vol verrassende momenten: soms heel donker, dan weer schel, soms zonder contouren, dan met zware slagschaduwen. De aangewende theatrale middelen willen dus ten minste even virtuoos zijn als de muzikale middelen die Mozart heeft aangewend.

Heel deze ingewikkelde toestand levert alvast één pluspunt op: de recitatieven leveren hier echt theater op. Na Bondy, Herrmann en Chéreau weten we het: als we nog ooit saaie recitatiefmomenten in een opera van Mozart meemaken, is dat de schuld van de regisseur, die zijn werk niet doet.

Chéreau éénmaal

Uit het voorgaande blijkt overduidelijk dat we hier te doen hebben met een interessante opvoering, maar is ze ook helemaal geslaagd? Ik moet hierbij vermelden dat ik de opvoering tweemaal heb gezien, en dat het nodig blijkt om over mijn dubbele ervaring te spreken. De eerste keer was ik gewoon overbluft. De zingende acteurs wisten me steeds in hun ban te houden door de verrassende evoluties op de scene. Tussen hun drukke bewegingen door lieten ze me allerlei interessante, pathetische poses zien. De opstelling van de personages in de ruimte was op elk moment een esthetisch festijn. De evoluties van het koor waren gewoon overweldigend.

Ik merkte wel dat ik van het verhaal weinig begreep. Gelukkig had ik de tekst wat nagelezen, zodat ik net voldoende houvast had, maar wie dit niet gedaan had, wist tijdens de pauze

niets over het gebeurde. Men had een reeks mensen naast elkaar zien rennen, gespannen en doelloos. De theatrale actie toonde in een veelvoud van beelden wat Claude Stratz in het programmaboek schrijft: *Lucio Silla* ou l'opéra des énergies inutiles et des décisions impossibles." (7) Liefdesrelaties ziet men niet, ook al zijn die expliciet in de tekst aangegeven: Cecilio en Giunia blijven geïsoleerd, en dat Cinna en Celia iets met elkaar te maken hebben (ze huwen op het einde), is het best bewaarde geheim van de opvoering. Chéreau maakt van zijn personages de gevangenen van zijn visie "La solitude est une loi et le ciel est vide", het zijn verwanten van de tragisch-eenzame personages uit zijn film *L'homme blessé*. Het libretto is meer een aanleiding voor de organisatie van zijn eigen stuk, dat uitmond op de laatste, bevreedende scene, waarbij de actie gedaan is (Silla is van het toneel verdwenen), de muziek stil gevallen (de laatste noten van het jubelende koor zijn in de coulissen verstomd), en de personages verloren en ongemakkelijk op een lege scene achtergebleven zijn.

Het raadselachtige van de actie heeft mij de eerste maal totaal in de ban gehouden, omdat het natuurlijk de mogelijkheid suggereert dat dit raadsel opgelost kan worden, tot de vele duistere momenten zich laten zien als noodzakelijke, gemotiveerde registersbeslissingen. Maar het oog is zo erg beziggehouden, dat de toeschouwer met respect en bewondering de zaal verlaat. (8)

Chéreau tweemaal

Een paar dagen later zag ik de vertoning opnieuw. Dit keer had ik me gewapend: ik had het libretto nauwkeurig gelezen, en had zoveel mogelijk van de Italiaanse tekst memoriseerd; ik moest en ik zou de dialoog van de recitatieven kunnen volgen. Dan pas zou de vertoning zich voor mij helemaal ontsluiten. Maar ik kwam helemaal bedrogen uit. Het spektakel opende zich niet, maar werd plat: de bewegingen werden druk en gezocht, de psychologische motivering bleek constant te moeten wijken voor spektakelnoten. In zijn strengheid (het gebrek aan kleur, het koude licht, de zwarte kostuums die Jacques Schmidt had ontworpen, de architecturale muur) wilde het spektakel een Duitse, onverbiddelijke indruk maken, maar als men onder dat laagje ging krabben, bleef alleen ijle virtuositeit over, een typisch Franse *tape-à-l'oeil*. Zo bleken de muur en zijn spectaculaire bewegingen volkomen gratis: als Giunia op zeker ogenblik met haar mantel in de muur blijft vastzitten, laat men zich de eerste keer

vangen, maar een tweede keer merkt men dat het net teveel is en alleen spektakulair, dus vals.

Ook de personages van Celia (Christine Barbaux) en Cinna (Marie-Britt Aruhn) zijn volkomen zonder substantie: in het libretto is vooral Cinna een merkwaardig personage, het middelpunt van complexe menselijke verhoudingen, maar hiervan brengt Chéreau niets terecht.

Het centrale probleem, dat van politiek-filosofische aard is, heeft Chéreau niet aangesproken. In het programmaboekje schrijft hij dat het libretto over een morele les ging (men lette op de gebruikte tijd) "quelque chose comme une clémence — ce dont il n'est évidemment pas question," voegt hij eraan toe. Men moet altijd dubbel oppassen wanneer Franse intellectuelen, doordrenkt van de taal-acrobatiën van Barthes of Derrida, ogenschijnlijk ongevaarlijke woordjes rondstrooien zoals 'évidemment'. Het is, in dit geval, natuurlijk niet evident, maar het woordje doodt meteen elke nood aan argumentatie, een argumentatie die ook volledig in de vertoning afwezig is, zodat de figuur Silla eendimensioneel herleid wordt tot een andere 'eenzame'. Dit is geen diepzinnige maar wel een modieuze lezing. Ik wens een echte discussie: ik wil nog altijd de redenen horen waarom men positieve gevoelens zo makkelijk onder het tapijt keert als louter fictie of inbeelding. Het gebaar geeft mij telkens aanstoot, niet omdat het gedachtenloos maar wel omdat het gevaarlijk is. De lieve lezer zal wel merken dat ik wat gepassioneerd word, maar dat komt omdat de utopische dimensie van het gedachtengoed van de achttiende eeuw je dierbaar is. Ik heb nog altijd oog voor de merkwaardige historische situatie, waarbij, tijdens het ancien régime, het afstand doen van de macht als een menselijke daad wordt geprezen. Het is een scène die de Gemarra aanbrengt als een verrassing (het enigma Silla), omdat een inzicht vaak als verrassing verschijnt. Indien niemand in dit stuk iets doet, dan is dat slechts schijn, want bij Silla, de man waarover we niets vernemen, gebeurt er iets belangrijks. Alleen vindt Chéreau dit inzicht waardeloos, en maakt hij Silla tot een belachelijk personage, omdat hij alleen op deze manier zijn stelling over de kosmische eenzaamheid in stand kan houden. De opgelegde visie van de regisseur op het libretto is het resultaat van een weigering, die als een axioma wordt gesteld. (9)

Deze instelling bepaalt zo sterk zijn theaterarbeid dat hij aan de positieve elementen van het gegeven moedwillig voorbij gaat: aan de echtelijke liefde schenkt hij niet de minste aandacht, van de mogelijke held (met



Hamlet-allures) Cecilio maakt hij een bedroevende zwakkeling. Het gevolg is dat hoe meer men de tekst kent, op hoe lossere schroef het geheel komt te staan.

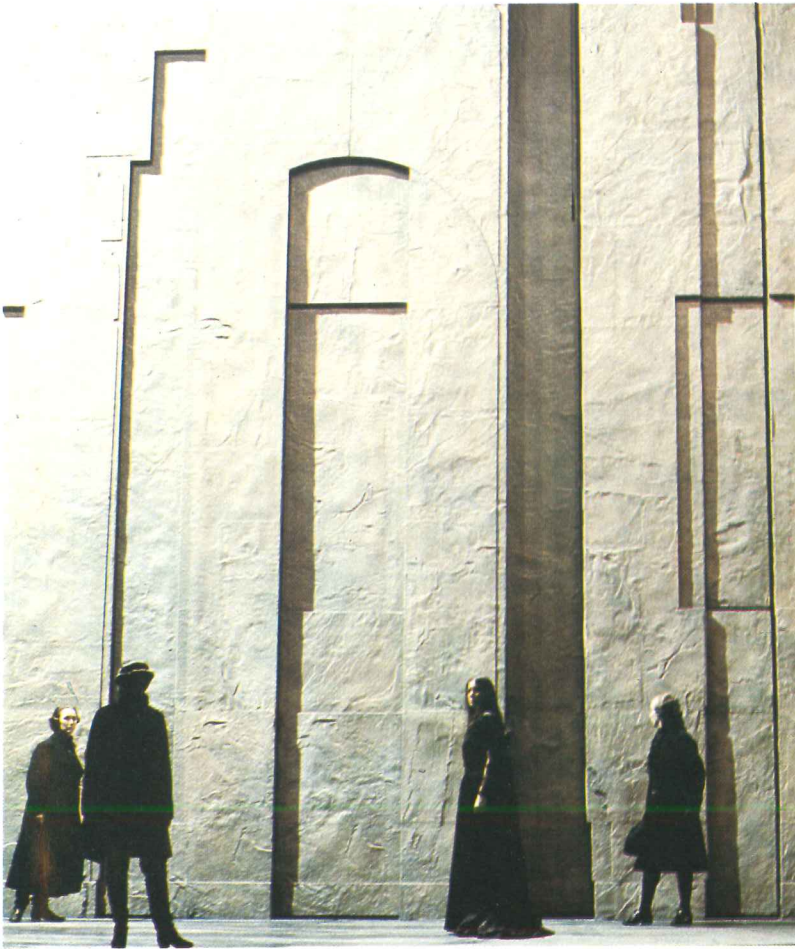
In de laatste scène zit Chéreau erg in de maag met het happy-end dat de muziek en de tekst uitdrukken. Voor Chéreau gaat Silla net iets te ver, want zijn machtsafstand behoort niet tot de *Clemenza*. Het wegvallen van de dictator wordt niet op gejuich onthaald: het Romeinse volk loopt er verslagen bij, de andere personages, Silla's tegenstanders, zijn door zijn verdwijnen volledig ontredderd: de plotse gift van de vrijheid is een angstwekkende gedachte (een idee zo oud als Dostojevsky, en het baart verwondering dat een linkse Franse intellectueel zich plots tot zulk een reactionair gezelschap bekennt). Het verdwijnen van de autoriteit is de intrede van de zinloosheid van de chaos: het is natuurlijk een gedachte die uitstekend past bij een dictatoriale regisseur, die precies uit de gedrevenheid waarmee hij bevelen geeft, zijn arbeid tot stand brengt. Deze gedachte is voor hem van zoveel belang, dat hij er graag de complexiteit van de eindsituatie aan opoffert.

Dat het verhaal van Mozart dat van Chéreau niet is, hoeft op zichzelf niet als onvergeeflijk aangerekend te worden. Erger is het wanneer men

Chéreau op een reeks dramaturgische fouten betrapt: de ruimte van de zaal (waarlangs sommige acteurs opkomen en afgaan) en de ruimte van het toneel krijgen geen duidelijke semiotische betekenis, omdat het nu eens als een symbolische scheidingslijn dan weer als een zuiver technisch hulpmiddel wordt aangewend. Op zeker ogenblik staat Cecilio te zingen, terwijl Cinna luistert. Plots vindt deze dat het toch wat lang duurt, vermoed ik, want hij gaat langs de zaal af. Op het einde van de aria verschijnt hij weer uit de coulissen: waarom? Gun mij een oneerbiedige gedachte: "moest hij zo nodig gaan plassen?" en vertel mij of u een beter motief verzinnen kunt. Een grote regie laat zulke mogelijkheden bij een lezing gewoon niet opkomen.

Een twijfelgeval

De vertoning laat mij dus achter met de grootste twijfel over Chéreaus prestatie. Al die drukte gaat de eenvoudige menselijke verhoudingen en dus de waarheid uit de weg, alsof de regisseur gaandeweg geen geloof meer had in zijn stof. Het beweeglijke van de voorstelling, dat zo sterk als kwaliteit bij een eerste kennismaking fungeerde, blijkt nu voort te komen uit een ongedurigheid.



Blijft er dan niets van de voorstelling recht staan? Toch wel. Eén lang moment zit Chéreau volledig juist bij de scène op de begraafplaats van het eerste bedrijf. Hier worden geen franjes verkocht, en de stille kracht van het gebeuren (die aan de muziek een extra-dimensie toevoegt) wordt bereikt met dezelfde stijlmiddelen, die de rest van de vertoning bepalen. Een ander succes is de spelregie van Anthony Rolfe Johnson, die zijn zenuwachtigheid van binnenuit weet te beleven. Hij is als een kleine, vinnige, nijldige kever die naarmate hij zich meer van zijn onmacht bewust wordt, heftiger gaat gesticuleren.

De enige die bij deze vertoning over de hele lijn triomfeert is de dirigent Sylvain Cambreling: hij brengt deze partituur lillend tot leven, zodat de toehoorder het begenadigd werk van een wonderlijke knaap van zestien ontdekt. Het is vooral Cambreling die er voor zorgt dat de recitatieven adembenemend zijn, omdat hij zich voortdurend vragen stelt over de functie van de begeleidende akkoorden. Het zwijgen van het clavecimbel wordt door Cambreling (die zelf speelt) met meesterlijke hand expressief aangewend: Anthony Rolfe Johnson heeft een paar prachtige momenten waar hij een scène, zonder enige harmonische hulp van een instrument, *a capella* inzet. Juist omdat

Cambreling de stilte als een wezenlijk gegeven in de begeleiding inbouwt, kunnen de recitatieven openbloeien tot een spannend theateraal middel. Dit is, en blijft, ook na twee beluisteringen, schitterend. Wanneer de toeschouwer interesse verliest voor de pirouettes van Chéreau, dan blijft hij als toehoorder gekluisterd aan de partituur: *Lucio Silla* blijft een unieke ervaring, dank zij Mozart (welk een verbluffende aria heeft hij voor Giunia geschreven op het einde van het stuk!), dank zij Cambreling, dank zij de zangers. Van deze opvoering is zowel een video-opname als een plaat-opname gemaakt. Het zal wel overduidelijk zijn dat ik alleen popelend zit te wachten op de zwarte schijf.

Nutteloos of overbodig is deze produktie alvast niet geweest. Ondanks de onbevredigende arbeid van Chéreau, heeft hij toch wegen aangeduid voor de opera als muziektheater, die verder moeten worden onderzocht. Wie zegt niet dat hij een volgende keer én techniek én inzicht weet te combineren, net zoals dat bij de *Ring* zo schitterend het geval was. De uitvoering van Cambreling dwingt ons ook om de overgeleverde waardeoordelen over de *opera seria* en over Mozarts jeugdwerk volledig te herzien (10). We kunnen nu gerust zeggen dat reeds op die jonge leeftijd Mozart beschikte over een uitzonderlijk dra-

matisch gevoel, hij slaagde er in om binnen een streng conventioneel kader de eigen vitaliteit volledig aan bod te laten komen. De opvoering is dus, ondanks mijn bezwaren tegen bepaalde aspecten van de concrete uitwerking, een gebeurtenis van historisch belang.

Johan Thielemans

- (1) Dit is niet helemaal juist: in 1772 heette het theater nog Teatro Regio Ducale. In 1776 zou het afbranden, en het nieuwe gebouw dat in 1778 zijn deuren opende, heette pas Teatro alla Scala.
- (2) Wolfgang Hildesheimer, *Mozart* 1977, Ned. vert. 1979 p. 159.
- (3) Metastasio (1698-1782) schreef een ontelbaar aantal libretti, waarvan er sommige meer dan vijftigmaal van muziek werden voorzien. Hij stond in hoog aanzien aan het hof van Maria-Theresia te Wenen. Mozart gebruikte op het einde van zijn leven een tekst van Metastasio voor zijn *Clemenza di Tito* (1791), ruim tien jaar na het overlijden van de dichter.
- (4) Over de rol die de castraten in de opera van de achttiende eeuw gespeeld hebben heeft het tijdschrift *Opéra International* in zijn nummers van december 1984 en januari 1985 een erg boeiend en informatief dossier gepubliceerd.
- (5) Interview met Chéreau van Sergio Segalini, in *Opéra International*, november 1984, p. 26.
- (6) Mozart heeft in deze opera alleen hoge stemmen gebruikt: tenoren, castraten en sopranen. De castraatrol wordt heden vanzelfsprekend door een vrouw gezongen.
- (7) Dit is het interessantste programboek dat de Munt schouwburg ooit heeft geproduceerd. Voor een keer zijn alle bijdragen verhelderend en revelant. De wazige tijd van Michel Vitoz, de dramaturg die de Munt verlaten heeft, is, hopelijk, voor goed voorbij.
- (8) De drukke *mise-en-scène* vertelt het verhaal van *Lucio Silla* dus niet: nog nooit heb ik zoveel mensen tijdens de pauze wanhopig het libretto of de samenvatting zien staan lezen in de wandelgangen. Dat het hier om een onbekend werk gaat, is noch een reden, noch een excuus: toen we enkele jaren geleden *La Clemenza di Tito* ontdekten, had niemand last, nochtans ging het om eenzelfde operavorm, en om eenzelfde soort verhaal.
- (9) Deze discussie beperkt zich niet tot Chéreau, maar slaat op een hele trend in het huidige intellectuele leven. Het is precies deze gewilde eenzijdigheid die mij vrij allergisch maakt b.v. aan de teksten van de zo geprezen Heiner Müller.
- (10) Ere wie ere toekomt: de Engelse criticus Michael Levey (de conservator van de Londense National Gallery) heeft in zijn boek *The Life and Death of Mozart* reeds in 1971 op alle kwaliteiten van het werk gewezen. Hij blijkt het over de hele lijn bij het rechte eind te hebben gehad.