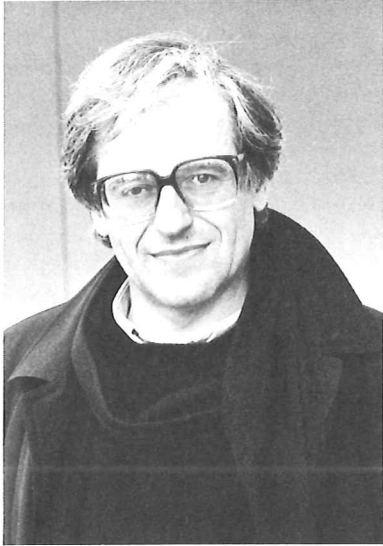


## Geen kunst van het verleden



Jan Van Vlijmen verbergt zijn pessimisme niet over gevestigde operagezelschappen, maar getuigt ondanks alles van optimisme over de toekomstmogelijkheden van het genre zelf. Zelf legt hij op dit ogenblik de laatste hand aan een nieuwe opera : *Un malheureux vêtu de noire*, een opdracht in het kader van het Van Gogh-jaar. Van Vlijmen was intendant van de Nederlandse Opera van 1985 tot 1987 en is pas directeur geworden van het Holland Festival. Voor het theater maakte hij o.a. *Reconstructie* (1968) en *Axel* (1977). Een gesprek over de verantwoordelijkheid van de intendanten, over stem en taal en over droom en realiteit van het moderne muziektheater.

*Heeft u als componist of intendant nooit het gevoel gehad bezig te zijn geweest met een zich overlevend genre ?*

"Het genre bestaat natuurlijk al honderden jaren, maar in elke periode zijn er andere muzikale en dramatische vormen voor gevonden. Ook in de twintigste eeuw werden nieuwe dimensies ontsloten. Op die manier krijgt het muziektheater zijn eigen plaats in de artistieke context van vandaag. Stockhausen heeft na W.O.II een essentiële bijdrage geleverd tot een eigentijdse profilering van het medium. Dat wordt vaak over het hoofd gezien. Slechts weinigen houden zich ernstig bezig met de wijze waarop hij poogt nieuwe wegen te bewandelen. Het is interessant, hoe hij elektronica en invloeden uit de popmuziek dienstbaar maakt aan zijn dramatische concept. Dat over hem nogal meewarig gedaan wordt, hangt samen met de ogenschijnlijk naïeve wijze waarop zijn onderwerpen kiest en zijn werk scenisch laat opvoeren.

Ook Maurizio Kagel heeft hele bijzondere en originele vormen ontwikkeld. Een stuk als *Aus Deutschland* werd in Berlijn een keer in het theater opgevoerd. Het werd niet begrepen, misschien omdat de regie van Kagel zelf niet helemaal geslaagd was. Het

werk is echter dermate fascinerend, dat het niet in de lade mag blijven liggen. Het is de taak van de intendanten de innoverende krachten van het genre te stimuleren en het publiek ermee te confronteren."

*Kan een intendant dat zonder zijn eigen doodsvonnis te tekenen ?*

"Je hebt als intendant in elk geval de verplichting om nieuwe tendensen, zowel op scenisch als op muzikaal vlak, aan bod te laten komen. Het moet echter op een sluwe manier gebeuren, een zeker opportunisme mag je daarbij niet vreemd zijn. Michaël Gielen werd afgestraft, omdat hij zijn hervormingen in Frankfurt te rigoureuus wilde doorvoeren. Gerard Mortier is op dat gebied voorzichtiger, daarenboven hebben zijn esthetische opvattingen hem ervoor behoed dat hij zoals Gielen door zijn publiek gedesavouéerd zou worden. Het is natuurlijk ook zo, dat je in een middelgroot huis met stagione meer kan bereiken dan in een repertoiretheater zoals Frankfurt. In de 'grote' huizen zoals de Wiener Staatsoper en de Metropolitan wordt de zaak vanzelfsprekend helemaal problematisch.

Als je ervan uitgaat dat voor een middelgroot operahuis negen produk-

ties een haalbare kaart is, dan zouden drie twintigste-eeuwse werken zeker tot de mogelijkheden moeten behoren. Als je slechts zes produkties uitbrengt, zoals het dit seizoen in de Munt het geval is, wordt het natuurlijk erg moeilijk die 30 % te halen.

Dat je echter door abonnementen het publiek dwingt om ook minder populair werk te zien, lijkt mij de zaken mooier voorstellen dan ze zijn. De waarheid is dat het systeem negatief werkt, als in je theater alleen nog voor abonnees plaats is. Heel wat mensen kunnen zich om praktische of financiële redenen geen abonnement veroorloven. Daarom moet een theaterleider een behoorlijk kwantum plaatsen voor de vrije verkoop reserveren. Daarvoor heb ik in Amsterdam met ingang van het tweede seizoen gezorgd. Het ondermijnt de ondernemingslust als je al te zeker bent van de opkomst van het publiek."

*Zo'n ingrijpende politiek kan toch fatiekant aflopen ?*

"Wie niet waagt, niet wint : niemand in de operawereld zal nog kunnen doen alsof Michaël Gielen nooit in Frankfurt is geweest. Hij heeft er theatergeschiedenis gemaakt. Ook de werkwijze van Mortier heeft veel in-

vloed gehad, tot in de Weense Staatsopera toe. Hij heeft Claus Helmut Drese aan het denken gezet : met mondjesmaat weliswaar heeft hij producties gebracht die vroeger in Wenen ondenkbaar waren. *Die Entführung aus dem Serail* in de regie van Karl-Ernst Herrmann is zelfs een co-productie met de Munt. Dat het oerconservatieve gremium van de Salzburger Festspiele Gerard Mortier heeft gekozen als opvolger van Herbert von Karajan en niet August Everding, is toch een teken aan de wand? Als iemand in staat moet worden geacht iets te veranderen, is het wel Gerard Mortier. Of hij daarin zal slagen, blijft natuurlijk een open vraag."

*Kunnen de bestaande opera-instituten de creatie van eigentijds werk aan?*

"Het is bewezen dat het mogelijk is. In Nederland heeft Maurice Huisman, de toenmalige intendant van de Nederlandse Opera en de voorganger van Mortier in de Munt, op dit vlak baanbrekend werk verricht. Hij was in 1968 verantwoordelijk voor de opvoering van *Reconstructie* (muziek : L. Andriessen, R. de Leeuw, P. Schat, M. Mengelberg en J. Van Vlijmen; tekst : H. Mulisch en H. Claus). Dit werk brak met vele operatradities. Ook later werd er contemporain werk opgevoerd : o.a. van Maderna, Ligeti, Ketting, Schat en Loevendij.

Ook in het buitenland kan het. Laten we niet vergeten dat er werk van Stockhausen gespeeld werd in de Scala te Milaan, ook al vergde het heel wat extravagante voorzieningen. *Die Soldaten* van Bernd Alois Zimmermann werd in de opera van Köln gecreëerd en stelde toch ook heel wat buitenissige eisen aan het traditionele apparaat. De daadkracht en de artistieke overtuiging van de directie lijken me hier van doorslaggevende betekenis. Dat neemt niet weg dat er ingrijpende veranderingen nodig zijn om optimaal te kunnen werken. Die kan je niet opleggen, ze moeten organisch groeien. Het is maar de vraag of de burgerlijkheid van het operabedrijf wezenlijk kan veranderen. Het blijft een bastion van de traditie."

*Bent u, na uw ervaringen bij de Nederlandse Opera, uitgekeken op het intendantschap?*

"Het hangt af van de financiële en artistieke mogelijkheden die ik zou krijgen om mijn opvattingen te realiseren. Een repertoiretheater zou mij niet interesseren, wel een stagionesys-

teem, waar je zonder al te grote produktiedwang kan werken. O.m. vanwege die produktiedwang is het in Amsterdam misgelopen. Minister Brinkman eiste minimaal 100 voorstellingen in het Muziektheater - dat dure gebouw moest renderen -, maar het budget dat daarvoor uitgetrokken werd, was veel lager dan door allerhande instanties geadviseerd was. Ik wilde niet inleveren op de artistieke kwaliteit en heb daaruit mijn conclusies moeten trekken.

Eigenlijk droom ik van een ensembletheater, zoals daar in het verleden een paar voorbeelden van bestonden. Tussen de twee wereldoorlogen was er in Berlijn de *Kroll-Oper* o.l.v. Otto Klemperer en in de vijftiger en zestiger jaren de *Komische Oper* in Oost-Berlijn met als intendant en regisseur Walter Felsenstein. Walter Felsenstein kon het zich veroorloven om zeven (!) maanden uit te trekken om *Carmen* in te studeren. De datum van de première werd pas vastgelegd, toen hij er zeker van was dat de voorstelling 'af' was.

Een terugkeer naar zo'n vorm van ensemble is in de actuele omstandigheden nauwelijks denkbaar. Er is de hele problematiek van vaste aanstellingen en arbeidsovereenkomsten. Op een bepaald moment zit je dan met mensen die niet meer voldoen en die je niet kan ontslaan. Het gevaar voor sleur is op die manier erg groot."

*Vaak hoor je dat een eigentijds repertoire onbestaande is, daar er geen waardevolle werken meer geschreven worden.*

"Dat is een drogreden. Er bestaan een hele reeks werken die nauwelijks opgevoerd werden, maar alle aandacht verdienen. Ik denk aan composities van Dallapiccola, Nono, Berio, Kagel en Stockhausen. Rihm en Reimann overtuigen mij minder.

Aribert Reimann schrijft een idioom dat voorbijgaat aan wat er de jongste jaren op muzikaal gebied gebeurd is. Het lijkt symptomatisch dat zijn *Lear* aan verscheidene operahuizen opgevoerd werd onder het voorwendsel dat men met hedendaags muziektheater bezig is. *Stephen Klimax* van Hans Zender, dat in de Munt zal worden geprogrammeerd, is heel kundig gemaakt; het gegeven biedt echter te weinig theatrale mogelijkheden. Maar goed, misschien ontdekken ze die in Brussel.

Als musicus ben ik erg geïnteresseerd in de periode van 1890 - 1920, die zich situeert tussen de laat-romantiek

en de vroege moderneren. Deze overgangsfase is één der vruchtbaarste uit de hele muziekgeschiedenis, maar ze geraakte in de vergetelheid door het feit dat de Nazi's in 1933 aan het bewind kwamen. Componisten als Schreker, Hindemith en Zemlinsky mochten niet meer gespeeld en werden niet meer gespeeld. Het is goed die draad weer op te pakken en de continuïteit in de ontwikkeling van het muziektheater aan te tonen. Daarom liet ik in Amsterdam *Der Kreidekreis* van Zemlinsky en *Dokter Faust* van Busoni opvoeren. Dit culturele erfgoed mag niet verloren gaan. In die optiek is de museale functie van een operahuis een erg productief gegeven."

*Is het wegvallen van een gemeenschappelijke code geen fundamentele moeilijkheid om vandaag een opera te schrijven?*

"Het is niet eenvoudig om je weg te vinden in de grote waaier van muziekstijlen. Nadat ik me jaren beziggehouden heb met diverse vormen en technieken, verbeeld ik me een bepaalde weg gevonden te hebben. Ik heb me voor *Un malheureux vêtu de noir* (libretto : Johan Thielemans, dramaturgie : Karst Woudstra, regie : Axel Manthey) erg beperkt in mijn materiaalkeuze.

De orchestrale bezetting is te vergelijken met die van de *Kammersymphonie* van Arnold Schönberg, in mijn geval 24 musici. Het werk behoort dan ook opgevoerd te worden in een kleinere zaal. Het werk situeert zich in de expressionistische traditie. Het onderwerp vraagt om een post-Bergse opera. Ik werd vooral geboeid door het leven van Vincent Van Gogh, zijn brieven en die wonderlijke driehoeksverhouding van Vincent, zijn broer Theo en Jo, de vrouw van Theo, meer dan door zijn werk. Is het niet eigenaardig dat Alban Berg lang met het idee rondgelopen heeft een opera over Van Gogh te schrijven? Hij had er zelfs al een opusnummer voor.

*Un malheureux vêtu de noir* gaat over de laatste levensfase van de schilder. Daarbij komen heel wat elementaire zaken als dood, liefde en passie aan de oppervlakte. Opera zoals het altijd al was. Ik zeg dit met de nodige ironie : schandelijk eigenlijk, maar misschien onvermijdelijk. Ook vandaag blijken librettisten en componisten gefascineerd door mythisch geladen stoffen. Vandaar dat het thema geweldige mogelijkheden biedt voor een muziek-

dramatische aanpak. Nooit heb ik minder problemen gehad bij de keuze van theatrale en muzikale vormen dan bij deze opera."

*Doet u voor dit werk beroep op operazangers?*

"Voor dit werk in elk geval wel. Ik voel me sterk aangetrokken tot het traditionele medium van de menselijke stem. Om de verlangde expressiviteit te bereiken, moet die stem een langdurige scholing hebben doorgemaakt. Met de stem heb je lijfelijke voeling als je ervoor schrijft. Je hebt de illusie dat het een instrument is dat je heel goed kent, alleen, als een zanger een frase vertolkt, verschilt het resultaat sterk van hetgeen je beoogde. Wat je voor die zo vertrouwde stem bedenkt, blijkt in de realiteit voortdurend aan je controle te ontsnappen. Zingen is een artificiële vorm van spreken met een sterk geïntensifieerde expressiviteit: een heel scala van emoties kan worden aangeboord in het spectrum tussen spreken en zingen.

Daarbij is het wel wezenlijk dat de componist streeft naar een vorm van natuurlijkheid in het gebruik van de stem. Die natuurlijkheid staat geen extreme stemvoering in de weg. Extravagant stemgebruik hoeft niet noodzakelijk slecht te zijn voor de zanger. Als hij over een goeie techniek beschikt, kan je heel hoge eisen stellen. Voor

een ander soort werk zou ik misschien de voorkeur geven aan niet-klassiek geschoolde zangers. Het is zeker denkbaar dat een operastem om dramatische redenen niet bruikbaar is. In *Reconstructie* waren sommige partijen geschreven voor mensen die uit het chanson kwamen. Het is een mogelijkheid die niet uitgesloten mag worden en die enkel door het onderwerp bepaald wordt."

*Houdt u bij het schrijven rekening met de verstaanbaarheid van de tekst?*

"Ik probeer er rekening mee te houden. Ik gebruik weinig melismen en zorg voor een syllabisch juiste articulatie van de zangpartijen."

*Nochtans wordt in de opera meestal in de originele taal gezongen, zodat de tekst voor het gros van de toeschouwers onverstaanbaar blijft.*

"Dat is een handicap en toch heb ik een verscheurd gevoel i.v.m. het gebruik van de landstaal. Ooit heb ik wel overwogen een traditioneel stuk in het Nederlands te laten opvoeren. Dat gebeurde aan de Nederlandse Opera vroeger al met *Uit een dodenhuis* van Janáček. De tekst werd er echter niet beter verstaanbaar door en die bijzondere klank van het Tsjechisch ging verloren. Dat was muzikaal zeker een verlies, daar de taal zeer eng verbonden is met de ritmiek van de muziek.

Een *Nozze di Figaro* is nauwelijks in een andere taal dan het Italiaans voor te stellen, alhoewel voor iemand die het Italiaans niet machtig is, veel van de dramatische kracht van de recitatieven verloren gaat. Voor een zanger is dat geen handicap. Als hij serieus met zijn vak bezig is, weet hij precies wat hij zingt, ook al kent hij de taal niet. Is het niet inherent aan de bijzonder artificiële expressievorm die opera is, dat een belangrijk gedeelte onverstaanbaar blijft?

Het klinkt paradoxaal, want elke dag ben ik met die tweetalige tekst van *Un malheureux vêtu de noir* bezig, gebiologeerd door die ene lettergreep die net na of net voor die tel moet komen. Bewust vermijd ik een platte navolging van het woordaccent in de muziek. Die minutieuze arbeid moet ervoor zorgen dat er een spanningsveld tussen de gezongen taal en de muzikale context ontstaat. Daar zit ik mij dagenlang druk om te maken. Toch weet ik dat deze dialectiek wegens het gebruik van het Frans voor een gedeelte van het Nederlandse publiek zal verloren gaan. De vergelijking met het gesproken theater gaat niet op, daar de tekst van een operalibretto veel rudimentairder is en minder uitgewerkt. Misschien zijn super-titels wel de meest realistische oplossing. In London en San Francisco werd het procédé positief onthaald. Zelf voelde ik er aanvankelijk weinig voor, maar het went, net zoals film ondertiteling.

Eigenlijk zou je zulke vragen over muzikale of taalkundige ingrepen niet aan een componist moeten stellen. Ik ben daar instinctmatig een tegenstander van, zelfs als theatrale noodwendigheden ingeroepen worden. Als een opera goed gerealiseerd wordt, zou men helemaal geen behoefte mogen voelen om in te grijpen. Het kan een teken zijn van het feit dat men geen raad weet met de essentie van het stuk. Dit gevoel had ik bij de *Carmen* van Peter Brook. Hij veegt de vloer aan met de dramaturgie van Bizet, terwijl *Carmen* toch een erg gaaf werk is. Dat ze geen partituur kunnen lezen, betekent voor vele regisseurs een handicap bij hun werk in het muziektheater. Het is natuurlijk geen absolute vereiste, anders was Gosch niet voor *Tristan und Isolde* gevraagd. Een schroomvolle benadering van de partituur is wenselijk, maar dat hoeft geen originele theatrale visie uit te sluiten en dat heeft Gosch bewezen."

Gunther Sergooris

EXAMPLE 124

Wozzeck, Act I, sc. 1

BERG

*Wozzeck*  $\text{♩} = 26-30$

Wir ar-me Leut! Sehn Sie. Herr Hauptmann, Geld, Geld! Wer kein

Orchestra

Geld hat!