

Opera tussen barok en (post-)modern

Sleur, traditie, consumptietheater, daar heb ik een hekel aan, dixit Bernard Foccroulle. Een Mozart, een Monteverdi moeten met dezelfde frisse geest aangepakt worden als een hedendaags stuk. Hoe verhoudt de barokopera zich tot de moderne opera? Hoe getrouw en hoe vrij staat de interpretatie ten opzichte van de partituur? Een gesprek over de dialectiek tussen heden en verleden met de organist, Bach-fanaat en pedagoog die in 1992 de fakkel overneemt van Gerard Mortier als directeur van de Muntschouwburg.



"Ik heb altijd grote liefde gekoesterd voor de muziek en die omvat logischerwijze ook de opera. Daarnaast ben ik altijd geboeid geweest door het theater. Toch was ik in mijn jeugd geen opera-fan. Ik stond toen verder van de opera af dan van de muziek en het theater. Van kindsbeen af was ik gefascineerd door de wereld van het orgel: ik wilde Bach spelen. Op het conservatorium werd mijn muzikale horizon vernieuwd door de initiatieven van Henri Pousseur, die toen de leiding had. Ik werd gegrepen door de hedendaagse muziek. Vanaf dat ogenblik heeft Philippe Boesmans een grote rol in mijn leven gespeeld. Ik speelde zijn muziek, creëerde zijn stuk *Fanfare* en werd door hem naar het theater geloodst. Hij sprak met enthousiasme over het Living Theatre en Grotowski. Dat wekte mijn belangstelling en ik begon het theater van dichterbij te volgen, zowel in Luik als in Brussel. Bij het I.N.S.A.S. (franstalige tegenhanger van het R.H.I.T.C.S.) leerde ik Anne Dupont kennen, een dame die een zeer grote invloed heeft uitgeoefend op een hele generatie jonge Franstalige regisseurs. In de jaren zeventig volgde ik de ontluiking van het jonge theater op de voet. Ik volgde het werk van het Ensemble Théâtral Mobile, onder leiding van Marc Liebens, of van Sireuil of Van Kessel. Daarna kwam er een periode waarin ik vooral het Italiaanse theater van nabij volgde."

Als musicus hebt u zich vooral ingelaten met barokmuziek en hedendaags werk.

"Als organist was ik vanzelfsprekend bezig met de barokmuziek, en het centrum van het centrum van mijn belangstelling was en is Bach. Ik heb ook een grote interesse voor muziek die ouder is. Wat het hedendaags repertoire betreft, ben ik als organist wel een buitenbeentje. Ik heb op verschillende festivals gespeeld, heb veel hedendaagse componisten ontmoet en heb een tachtigtal nieuwe werken vertolkt, gaande van Berio, over Betsy Jolas, tot aan Philippe Boesmans.

Ik heb uit die ervaringen vooral geleerd hoe relatief een partituur is. De componisten stellen je eisen die in feite niet in de partituur te lezen staan. Dus moet je met die partituur op een heel merkwaardige manier gaan omspringen. Je moet spelen wat er staat, daar kan je niet om heen, maar je moet het uitgeschrevene niet zien als doel op zich maar als een middel. Ik begin een nieuw stuk in te studeren zonder de raad van de componist te vragen. Ik ontcijfer het en worstel met de tekst, want hedendaagse muziek levert dikwijls grote moeilijkheden op. Zo bereik ik een eindstadium. Dat is nooit perfect, want bij de hedendaagse muziek bereik je de perfectie zo goed als nooit. Ik ervaar het als volgt: bij de hedendaagse muziek bestaat er een stuk utopie, zowel op het gebied van

het instrument als op het gebied van de vertolking. Je moet daarmee rekening houden, je moet kunnen zien waar er iets onmogelijks gevraagd wordt en dan durven een eigen beslissing te nemen.

Als ik achteraf bij de componist ga, merk ik vaak dat hij niet direct op mijn vragen kan antwoorden omdat hij met heel andere problemen bezig was. Toen ik Berio's stuk *Fa Si* instudeerde kreeg ik daar maar geen voeling mee, tot ik besepte dat ik keuzes moest maken, ook al ging dat ten koste van de tekst. Ik meende echt dat ik zo recht liet wedervaren aan de fundamentele bedoeling van de componist en veroorloofde me dus vrijheden om dichterbij zijn essentie te geraken. Nadat ik hem de opname van mijn vertolking had gestuurd, liet Berio me weten dat de verklanking van zijn compositie precies overeenstemde met wat hij in zijn hoofd had. Ik had dus niet alleen de partituur gespeeld, maar ook iets dat verder ging dan die partituur. Het resultaat was getrouw, maar bevatte toch een maat vrijheid.

Deze manier van werken heeft me iets fundamenteels geleerd. Een principe dat niet alleen geldt voor de hedendaagse muziek, maar dat mij later bij mijn benadering van de oude muziek ook zeer goed van pas is gekomen. Ik geloof trouwens dat het evenzeer zijn nut kan bewijzen in verband met de opera."

Hebt u bepaalde muzikale voorkeuren?

"Ik hou van muziek die persoonlijk en creatief is. Ze moet ook goed gemaakt zijn, getuigen van vakmanschap. Ik ben niet erg gesteld op minimale muziek, die al te dikwijls baadt in zelfgenoegzaamheid. Maar wat me al even sterk irriteert is de genoegzaamheid die je vindt bij componisten voor wie enkel de complexiteit telt. Ik bevind me dus ergens in het midden, zodat het geen wonder kan heten dat Berio één van mijn lievelingscomponisten is : hij houdt nu eenmaal complexiteit en eenvoud op een subtiel manier in evenwicht. Hetzelfde geldt trouwens voor Philippe Boesmans. Beide componisten wijken overigens af van de seriële muziek die op alle niveaus dezelfde complexiteit laat heersen : een manier van doen waarvan ik vind dat zij te weinig rekening houdt met de psychologie van de luisteraar. Trouwens, zowel Bach als Mozart componeerden op grond van evenwicht."

Rijst voor een orgelspeler niet het gevaar dat hij zich opsluit in een te beperkt repertoire?

"Zonder enige twijfel. Zelf heb ik altijd nood gehad aan andere muziek en omdat ik alle vormen van muziek wilde leren kennen en analyseren heb ik gekozen voor de pedagogie. Ik heb er nu vijftien jaar onderwijs opzitten, eerst in Brussel, dan in Luik en daarna in Parijs. In de loop van die onderwijsjaren ben ik me steeds intenser met opera gaan bezig houden en heb ik tal van cursussen gewijd aan Mozart, Berg, Debussy, Verdi of Wagner, waarbij ik, als onderwerp, vaak een opera koos die in de Munt liep.

Sedert 1980 geef ik ook les aan het I.N.S.A.S. en daar heb ik te maken met mensen die geen partituur kunnen lezen. Studenten die bezig zijn met theater en film vinden in opera het ideale middel om wegwijs te raken in de wereld van de muziek."

Dan is het werk van Gerard Mortier voor u, zoals voor zovelen van ons, van kapitaal belang geweest?

"Vanzelfsprekend. Hij heeft bijgedragen tot een renaissance van het genre. Aan zijn produkties heb ik trouwens geregeld meegewerkt. Zo schreef ik een artikel voor het programmaboek van *Don Carlo*, was ik betrokken bij de opvoering van *La Passion de Gilles* van Philippe Boesmans, speelde ik clavecimbel bij de Or-

feo van Herrmann-Cambreling en werkte ik mee aan *L'Incoronazione di Poppea*, waarvan Boesmans de bewerking had gemaakt. Op die manier werd ik met het huis vertrouwd, al heb ik nooit gedacht dat het op zekere dag onder mijn leiding zou staan. In maart 1989 heeft Gerard Mortier me gezegd dat hij bij de Munt wegging en dat hij vond dat ik een goede opvolger zou zijn. Na heel wat aarzelen, heb ik mij dan toch kandidaat gesteld. Vanaf dat ogenblik is alles van een leien dakje gelopen.

Natuurlijk brengt deze taak mijn carrière als muzikant in gevaar, maar daartegenover staat dat de opera mij wellicht zeer zal verrijken. Ik ben competent op muzikaal gebied, maar bespeur bij mezelf nog grote lacunes op dat van het theater en de stem. Al doende leert men, en leren dat is wat ik wil. Vechten voor de Munt, alleen om te kunnen zeggen dat ik er directeur van ben, zou ik niet gedaan hebben."

Welke zijn de problemen van de opera vandaag? Moet men het repertoire uitzuiveren, zoals Gerard Mortier zo vaak betoogt?

"Tot op zeker hoogte kan ik dat onderschrijven. Alleen is het zo dat dat handvol werken niet steeds hetzelfde zal zijn. Er is nog veel ruimte voor ontdekking en voor nieuw werk. Persoonlijk heb ik in de jaren tachtig Janáček ontdekt. Het spreekt vanzelf dat ik met grote belangstelling zie dat de barokopera bijzonder veel aandacht krijgt. Als ik in de Munt barokopera breng, dan zal het niet zijn omdat het mode is, maar omdat ik er in geloof. Een opvoering van een barokopera moet, in de eerste plaats, het gemak

van de toeschouwer verstoren. Zij moet ervoor zorgen dat hij hem niet ondergaat als iets vanzelfsprekends. Archeologie, daar heb ik een afkeer van, maar als die archeologie ons op het spoor brengt van sterke maar vergeten teksten, dan moeten we die ook programmeren.

In de jaren tachtig hebben we Mozart leren beluisteren vanuit een totaal nieuwe optiek. We hebben geleerd, niet dat hij de romantiek aankondigde (wat de traditionele zienswijze is, à la von Karajan), maar dat hij na de barok kwam. We moeten trachten aan te voelen welke nieuwe ideeën de componist zijn te binnen geschoten. We moeten de werken benaderen vanuit het vertrekpunt van hun evolutie. Dat is voor mij een principiële standpunt. Ik denk dat dit vandaag de dag, ook geldt voor het belcanto. Wij horen die zangstijl veel te veel zoals hij vervormd werd in de negentiende eeuw. Wat ik wil is op zoek gaan naar het echte belcanto dat, in de context van de achttiende eeuw, buitengewoon fascinerend is. Daarom heb ik aangekondigd dat ik veel Rossini en Donizetti op het programma wilde zetten."

Een nieuwe benadering van Rossini wil misschien zeggen dat zijn opera's moeten gezongen worden door zangers die zich in het barokgenre gespecialiseerd hebben?

"Barokzangers moeten hun repertoire uit en de opera in. Dat is momenteel hun belangrijkste probleem, want ze hebben een techniek die beter past bij salonmuziek dan bij barokopera die thans wordt opgevoerd in een zaal met duizend toeschouwers. Voor die zangers gaat het om een nieuwe uitdaging."

Così fan Tutte
(Luc Bondy,
De Munt, 1990)
Foto Ruthwatz



In de Munt hebben we een paar seizoenen geleden Giulio Cesare van Händel gezien, in de persoonlijke aanpak van Peter Sellars. Is dat een lijn die u verder wil volgen?

"Ik vond dat die opvoering van veel competentie en ook van verbeelding getuigde, maar ik wil wat anders. Sellars haalt het werk veel te veel naar zich toe. Hij ondergaat als regisseur geen verandering wanneer hij zich met barokopera bezighoudt. En dan heb ik het nog niet over zijn muzikale keuzes, die ik onverdedigbaar vind. Dramaturgisch gaat hij te reductionistisch te werk. Hij toont ons van de opera een versmalde lezing. Voor de regisseur bestaat de echte uitdaging erin het werk te laten spreken door zijn eigen inbreng. Regisseurs moeten zich tot op zeker hoogte kunnen wegcijferen. Dat vind ik zowel een esthetische als een ethische vereiste. Regisseurs moeten het werk meer kunnen laten zeggen, dan wat zij er zelf van begrepen hebben. Op dat punt bleef Sellars volledig in gebreke. Een voorbeeld van hoe het moet, was *Così fan tutte* van Luc Bondy. Zijn regie liet nog ruimte aan het werk zelf én aan de toeschouwer. Andere voorbeelden daarvan zijn de regies van Herrmann of van Chéreau. Bij hen vind je de juiste instelling. Ik hoop dat ik mensen kan vinden die van barokopera's een dergelijke interpretatie kunnen brengen."

Als u barokopera's programmeert, zult u dan het orkest van de Munt gebruiken?

"Ik ben niet dogmatisch, dus kan ik voor sommige werken het orkest best gebruiken. Voor Monteverdi echter ben ik radicaal: die moet op oude instrumenten. Ik wil die vraag geval per geval beantwoorden, met een voorkeur voor oude instrumenten, dat spreekt. In de eerste seizoenen wil ik vooral Purcell en Monteverdi laten uitvoeren. Wellicht kan ik ook een interessante produktie van een Lully-opera uit Parijs laten komen. Ik heb een voorliefde voor de zeventiende eeuw. In de achttiende eeuw verschijnt de categorie van het afgelikte mooie, en daar sta ik wantrouwig tegenover. Ik wil iets dat tegelijk mooi en sterk is, zodat het je helemaal overhoop haalt."

Wat is de positie van de hedendaagse opera?

"Ik heb uitgesproken voorkeuren: ik houd van Bergen Debussy. Ik vind dat Richard Strauss grote kwaliteiten heeft en ik voel veel voor Stravinsky. Sedert twintig jaar staat het begrip 'modern' en 'moderniteit' ter discussie. Moderniteit heeft vooral te maken met het vinden van nieuwe vormen. Als men dat vooruitgang noemt, begaat men, zo lijkt het mij, een grove fout. De kunst ondergaat een ontwikkeling en brengt constant iets nieuws voort. In de postmoderniteit krijgt het verleden weer een plaats. Ofschoon die idee me sterk bevalt, weiger ik echter aan te nemen dat de revalorisering van het verleden meteen een afwijzing van de toekomst in zich houdt."

Sommige postmodernen accepteren alles, alsof er geen criteria bestaan, als-

of we niet moeten kiezen. Dat kan ik niet onderschrijven. Wat mij boeit, is dat elementen uit het verleden kunnen worden gebruikt om de toekomst mee uit te tekenen. Als dat inderdaad gebeurt, moeten we echter dubbel voorzichtig zijn."

Hoe ziet u dat concreet?

"Ik zal een voorbeeld geven: ik wil graag een barokopera tegenover een hedendaags werk plaatsen. De barokopera moet een nieuwe context vinden. Uit die confrontatie met dezelfde stof, maar in een nieuwe vorm, moet de baroktekst een nieuwe energie putten. Het zal een dialoog worden tussen heden en verleden."

Eén van de grote moeilijkheden bij het hedendaagse repertoire is dat vele nieuwe opera's, die volstrekt valabel zijn, na hun creatie in het niet verdwijnen.

"Dat vind ik zeer frustrerend. Daarom wil ik nieuwe opera's co-produceren, zodat ze een tijd op het repertoire kunnen blijven en ook op verschillende plaatsen getoond kunnen worden. Coprodukties lijken me niet aangewezen voor een nieuwe *Traviata* of een Mozart, die toch al overal worden gespeeld. Maar voor nieuw werk lijken ze mij uitermate geschikt. Ik kan wel verklappen dat ik zeer graag de opera's van Berio op de planken zou brengen, al moet ik daar onmiddellijk aan toevoegen dat ik nog niet weet of ik die wens ooit zal kunnen vervullen. Ik constateer echter dat er internationaal heel wat in beweging is. Het is toch merkwaardig dat de English National Opera het volgende seizoen, buiten drie opera's van Mozart, uitsluitend hedendaags werk op zijn programma heeft staan. Dat wil zeggen dat ze daar zeventien werken uit de twintigste eeuw opvoeren. Ik denk dus dat we in de toekomst met Londen kunnen samenwerken. Voor alle operahuizen is het opvoeren van hedendaags werk momenteel een erezaak en ze krijgen er nog volk mee over de vloer ook. Daarvan hebben we trouwens, in de voorbije jaren, ook heel mooie voorbeelden gehad in de Munt. Sleur, traditie, consumptietheater, daar heb ik een hekel aan. Een Mozart, een Monteverdi moeten met dezelfde frisse geest aangepakt worden als een hedendaags stuk. Dat is de kern van mijn gedachte. U zult merken dat ik op dat gebied het beleid van Gerard Mortier wil verderzetten."

Johan Thielemans



La Clemenza
(Karl Ernst Herrmann
De Munt, 1982)
Foto Oliver Herrmann