

een diva in staat stelt het publiek te verleiden. Vandaar dat decorontwerper Anthony Ward de hele handeling in het theater laat spelen: geen kerk van Sant' Andrea della Valle, geen Palazzo Farnese, geen Engelenburcht. Deze historische lokaties worden herleid tot wat ze in wezen zijn: theater in het theater. Het eerste bedrijf speelt zich af voor het rood fluwelen toneelgordijn. Stoelen staan netjes opgesteld. Hierop zal het koor plaats nemen om zich op het einde van het bedrijf te vergapen aan de ultieme apotheose van de diva: Tosca stijgt als een Madonna ten hemel. Het tweede bedrijf toont een kale Bühne voor een neergelaten brandscherp, waarop - om elke twijfel te vermijden - in koeien van letters *Vietato fumare* vermeld staat. Dat neemt natuurlijk niet weg dat Scarpia, de gewetenloze belager van Floria Tosca, rustig een sigaretje rookt, terwijl hij de geestelijke en lichamelijke martelingen uitbroedt, waaraan hij Floria Tosca en haar vriendje Mario Cavaradossi wil onderwerpen. In het derde bedrijf lijkt de spectaculaire zelfmoord van Tosca (een jump van de Engelenburcht) verdacht veel op een vorm van 'stage-diving'. Zij springt achteraan van het toneel in een fictieve toeschouwersruimte; het voetlicht gaat aan waar ze in de diepte verdween. Een waardiger en passender einde van een primadonna is nauwelijks denkbaar.

Karen Huffstodt is niet Tosca, zij speelt Tosca en doet dit op onnavolgbare wijze. Een sterk staaltje van personenregie en een zangeres die de intenties van de regisseur weet waar te maken: elementaire voorwaarden voor een overtuigende voorstelling, die in de opera eerder uitzondering dan regel zijn. In dit geval waren beide aanwezig en het resultaat was er naar. Huffstodts Tosca is een primadonna, ijdel en naïef, irritant en hartveroverend. Zij is zich steeds bewust van de aanwezigheid van het publiek dat zij voor zich wil winnen. Haar motoriek is hierop afgestemd en veel minder op een interactie met haar medespelers: daarbij wordt het grote gebaar en het pathetische 'overacting' niet geschuwd. Deze speelstijl is in de opera nog altijd gebruikelijk, zangers bezondigen er zich voortdurend aan door onkunde, luiheid en een ongereflacteerd reproduceren van achterhaalde codes. Carsen laat Huffstodt deze vorm van 'acteren' vertolken zonder voluit te parodiëren, en dat maakt deze Tosca zo overtuigend. Zij is de vleesgeworden leugen, een aantrekkelijke leugen, maar desalniettemin een leugen.

Kunst en liefde

Een mooi voorbeeld van Carsens aanpak is de aria *Vissi d'arte, vissi d'amore* ('Ik leefde voor de kunst. Ik leefde voor de liefde'). Huffstodt begint links, neergeknield, aan de toneelrand, staat dan langzaam op en begeeft zich meer naar het midden en richt zich daarbij expliciet naar het publiek. Wat een intieme overpeinzing lijkt te zijn, ontloopt zich tot een extraverte gevoelsontlading, waarvan de enige functie is de zangeres bij het publiek te laten scoren. Carsen

beklemt dit door de zangeres in de lichtcirkel van een schijnwerper te plaatsen op een voor de rest verduisterd toneel. Tegelijkertijd licht de toneelopening op: magie wordt opgeroepen en tegelijkertijd als theatertrouk ontmaskerd.

Falk Strukmann zet een briljante Scarpia neer, een heerlijke booswicht, zo weggelopen uit een of ander mafiadrama. De zanger speelt de rol met een sardonisch genoegen. Zijn granieten bariton, die op het einde van het eerste bedrijf gemakkelijk boven het *Te Deum*-koor uitstijgt, klinkt misschien nogal Germaans, maar past bij het personage zoals het hier getekend wordt. 'Die bigotte duivel die religieuze praktijken vermengt met libertijnse wellust' verdringt gemakkelijk het bleek uitgevallen personage van Mario Cavaradossi van het voorplan. Nochtans doet Fabio Armiliato zijn best ook scènisch een overtuigend figuur neer te zetten, vocaal is hij een stralende en krachtige Cavaradossi. Voor een Italiaanse tenor acteert hij erg overtuigend. Alleen bij het *Recondita armonia* in het eerste bedrijf vervalt hij in de traditionele, slechte gewoonten, maar hij herpakt zich vrij vlug. Wie hem vorig seizoen in *MacBeth* zag stuntelen, kan niet anders dan Carsen bewonderen voor de metamorfose die hij bij deze zanger bewerkstelligd heeft.

King Priam

Er bestaat een groot contrast tussen de makkelijk aansprekende melodiek en het levendige koloriet van Puccini's muziek en de harde, strenge klank van Michael Tippett's *King Priam*. De oorzaak daarvan is de orkestbezetting: weinig strijkers, maar een uitgebreide blazerssectie, piano en veel slagwerk. Tippett bouwt de scènes vaak op met afzonderlijke instrumentengroepen, zodat de toehoorder de indruk krijgt van klankeconomie. Deze leidt nochtans tot beklijvende en theatraal sterk aansprekende muziek. Ik denk aan de grillige strijkersfiguren voor Hecuba, een van de opvallendste leidmotieven in het werk. Bij de wereldcreatie waren de strijkers niet in staat de technische moeilijkheden van deze begeleiding onder de knie te krijgen, zij werden vervangen door een piano. Voor de productie in de Vlaamse Opera stelde de dirigent Elgar Howarth als voorwaarde dat dit gedeelte van de partituur zou uitgevoerd worden door de strijkersgroep zoals voorgescreven door de componist. Zo gebeurde en het getuigt van de kwaliteit van het orkest van de Vlaamse Opera dat het zich daar naar behoren van kwijtde.

Ook andere scènes hebben een uitgekende klankdramaturgie. Bij het begin van het derde bedrijf is er de confrontatie tussen Hecuba, Andromache en Helena. Hecuba wordt begeleid door de hoge strijkers, Andromache door de celli en Helena krijgt een veel ijlere klankconfiguratie door de piano en de harp. Zij blijft immers een veel enigmatischer figuur dan haar schoonmoeder en schoonzuster, die een uitge-

sproken visie op de gebeurtenissen hebben. De eigenlijke discussie tussen de drie vrouwen wordt ondersteund door een nerveus pizzicato.

De confrontatie tussen Hector en Paris bij het begin van het tweede bedrijf krijgt een ongemene dramatische spanning door de pauken, voor het overige blijft het orkest stil. Tom Cairns, de regisseur van de productie, slaagde erin voor dit duet sterke beelden te vinden, zodat het een der hoogtepunten van de voorstelling werd. Paris zit verscholen in een soort scheefgezakte claustrofobische bunker, terwijl Hector hem vanop het dak verwijten toeslingert. Dan laat hij zich door het mangat in de "kooi" zakken en gaat er Paris te lijf.

King Priam was een opdracht ter gelegenheid van de heropening van de kathedraal van Coventry in 1962. Benjamin Britten schreef voor die gelegenheid zijn *War Requiem* dat getuigt van een manifest pacifisme. Ook *King Priam* handelt over de oorlog, maar de boodschap is heel wat minder eenduidig. De oorlog wordt niet getoond, de enige echte gewelddaad op het toneel is de dood van Koning Priamos op het einde. Toch is de oorlog alomtegenwoordig, hoorbaar in de fanfares die voortdurend weerklinken, in de woordeloze zang van het onzichtbare koor, en in de gesprekken van de personages.

A father and a king

De opbouw van het werk is in zekere zin paradoxaal: hoe meer de oorlog de handeling beïnvloedt, des te sterker komt de lyrische kwaliteit van de partituur naar voor. Zo stelt Achilles zich aan het publiek voor met een op gitaar begeleid melancholisch lied over zijn geboorteland: 'O rich-soiled land, O land of Phthia, were we grew to manhood...' John Graham-Hall zingt dit bijna constant sotto-voce om dan in de daarop volgende dialoog met Patroclos over te schakelen naar een heel wat dramatischere voordracht. Het contrast is adembenemend en maakt van Achilles een veel gevaarlijker heerscher, dan dat men hem als een antieke Rambo met wagneriaanse stentorstem zou hebben getekend. Achilles is hier een landerige, nukkige figuur, van wie desondanks dreiging uitgaat die niets te maken heeft met fysieke kracht maar alles met een psychische constitutie. Een ander sterk tafereel: een volkomen lege scène met een kampvuur op de achtergrond waarbij Patroclos hurkt. De eenzaamheid en de desolaatheid kan niet treffender opgeroepen worden. Maar het gaat om stilte voor de storm. Het einde van het tweede bedrijf eindigt op de hallucinante oorlogskreet van Achilles: de Trojanen die de rode omgevallen zuil willen oprichten, die in het decor het mannelijke, patriarchale element schijnt op te roepen, deïnen verbijsterd terug. Hector met de buitgemaakte wapenrusting van Achilles wordt vooraan op het toneel geïsoleerd. Hij heft het zwaard op, even nog houdt hij de schijn op, speelt de held, maar weldra krijgen wanhoop en ontzetting hem in hun greep.