

De tragedie van het luisteren

Moderne opera tussen muziek en theater

Bij de klassieke opera was het duidelijk: theater en tekst waren er enkel om de muziek nog mooier te maken. De moderne opera heeft die kaarten grondig herschudt. Hugo Durieux schetst aan de hand van een aantal recente encenseringen de belangrijkste ontwikkelingslijnen.

Is opera muziek of theater? In de classificatie van bibliotheken valt '792.54 opera's, muzikale uitvoeringen', net als cabaret en schimmentheater onder afdeling 792 van 'toneel, toneelkunst' en niet onder '78 muziek'. Boris Pokrovski, die vorig seizoen bij De Nederlandse Opera de wereldcreatie van *Zjizn's Idiotom (Het leven met een idioot)* registreerde, zei: "Men denkt vaak dat de muziek en het vocale element het belangrijkste zijn. Dat is een verdraaiing van de natuur. Wanneer je de geschiedenis van de opera en de meningen van de grote mensen in die geschiedenis kent, wordt het duidelijk dat opera theater is." Hoe komt het dan dat we praten over de opera's van Mozart, Verdi of Puccini -alsof de tekst alleen nodig was om de noten te kunnen zingen?

Burgerlijk amusement

Misschien heeft dat te maken met het feit dat teksten toch altijd amper te verstaan waren. Meestal was dat ook niet erg: het publiek kende zijn klassieken en kon, voor zover nodig, de verhalen over Samson en Dalila of Ifigeneia wel volgen. En anders kon men de (vertaalde) tekst lezen in het programma; tot eind vorige eeuw bleven de zaallichten meestalaan tijdens de voorstelling.

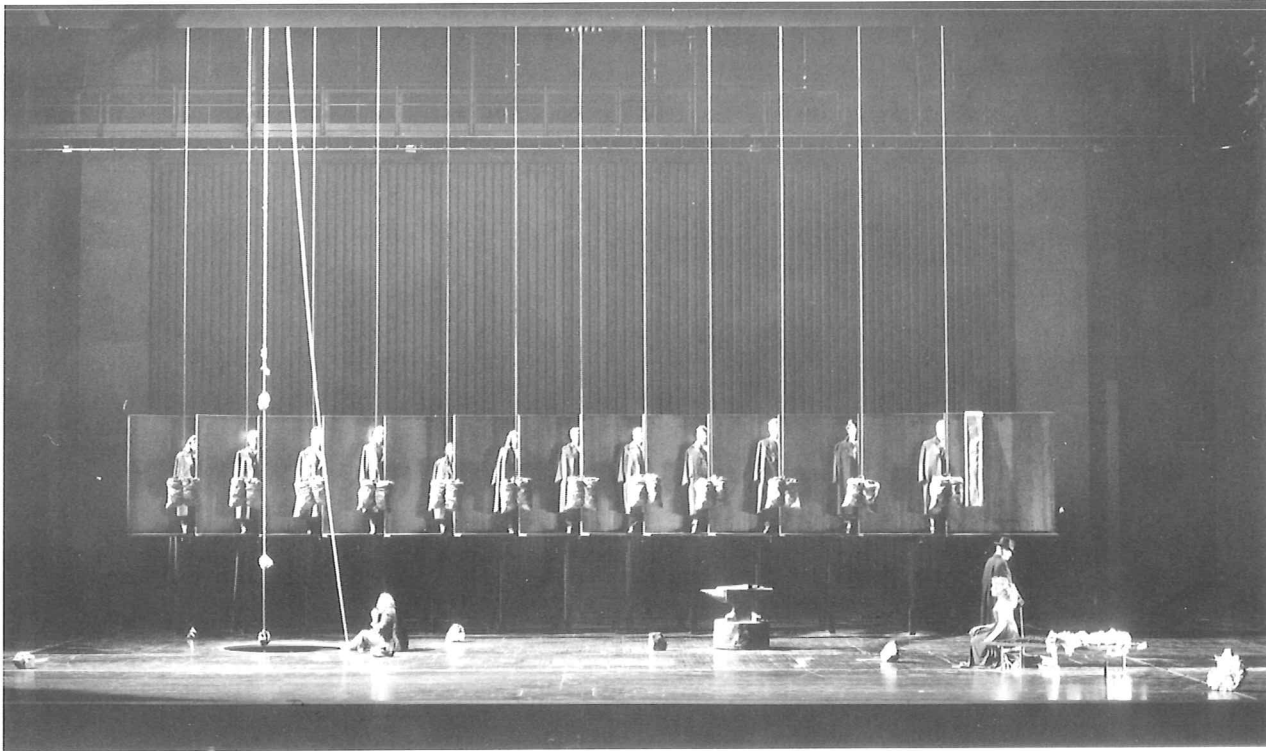
Maar er is meer. Tot in de jaren zestig was opera overwegend (gezongen) muziek, en de theatercomponent diende vooral om de amusementswaarde te verhogen. *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* bijvoorbeeld, van Monteverdi op tekst van Torquato Tasso, wordt nu als opera gebracht; zelf publiceerde hij het in een madrigaalboek als een 'opuscolo

in genere rappresentativo'. Heel wat klassieke opera's kregen overigens de omschrijving 'dramma per musica' mee, drama voor muziek. Opera, dat was tot voor kort Verdi, Puccini, Mozart, Wagner, Rossini, Donizetti, nog Verdi en weer Puccini, en verder nog wat Bizet, Dèlibes, Meyerbeer, Moessorgski, Leoncavallo of Mascagni. Mooie muziek en mooie stemmen, daarvoor kwam je. Op de scène speelde zich wel een soort verhaal af, maar dat was er eigenlijk vooral om de aria's aan elkaar te binden. De muziek speelde wel degelijk de hoofdrol. Wanneer een solist of het koor aan de beurt waren voor hun nummer, gingen ze daar ook voor staan: vooraan op het podium, gezicht naar het publiek, de borst vooruit en de benen stevig uit elkaar en taaa! daar loeide weer een liefdes- of sterfscène de zaal in. Anderen die toevallig nog op het podium stonden, wachtten daar geduldig tot het nummer en het applaus afgelopen waren, en rommelden vervolgens weer rond tot de volgende aria. Voor het publiek was dat soms vervelend, want die raar gesproken tussenteksten kon je toch niet volgen, en eigenlijk wilde je gewoon het volgende nummer horen. Voor de componisten uit die tijd was opera vooral een achterhaalde vorm van vrijblijvend amusement voor de burgerij.

Opera en avant-garde

En nu? Gelukkig worden er nog volop mooie opera's opgevoerd en bovendien zijn ze spannender geworden om naar te kijken. Peter Sellars die de drie opera's van Mozart en Da Ponte regisseert: hier en daar wat goedkoop, maar wel leuk. Of *Tosca* in Antwerpen: esthetisch mooi theater. En het Onafhankelijk Toneel dat *Così fan tutte* doet, dat maakt tenminste de intrige duidelijk en is ook nog grappig. Wie dat wil, kan zich laten verleiden tot de diepere interpretaties van de regisseur; wie daar geen zin in heeft, hoort de bekende muziek nu eens in een degelijke theatervorm. Zelfs voor de oude boegbeelden van de muzikale avant-garde is het begrip 'opera' niet langer verdacht: Pierre Boulez ging in Bayreuth Wagner dirigeren en Karlheinz Stockhausen is al meer dan tien jaar bezig aan zijn megalomane operacyclus *Licht*. Belangrijker is echter dat er in België en vooral in Nederland nu een klimaat is waarin men heel wat muziektheaterwerk uit deze eeuw kan horen en zien -ook wanneer dat juist ontstond als een reactie op de klassieke of romantische opera.

Criteria als 'mooie stemmen en mooie muziek' schieten daarbij schromelijk tekort. Tenminste, zij zijn absoluut niet meer voldoende. Luigi Nono, Theo Loevendie, Karl-



Die Glückliche Hand, De Nederlandse Opera/ Jaap Pieper

heinz Stockhausen, Philip Glass of Morton Feldman hebben 'operamuziek' geschreven van een ontroerende schoonheid, maar het is nooit de bedoeling geweest dat die de essentie zou vormen van de voorstellingen van *Prometeo*, *Gassir*, de cyclus *Licht*, *the CIVIL warS* of *Neither*. Integendeel, zowat de hele geschiedenis van het muziektheater en de opera in de twintigste eeuw is een reactie tegen de negentiende eeuwse operacultuur die tekst en theater ondergeschikt maakte aan de aantrekkingskracht van de melodie.

Totaalspektakel

Als de late werken van Verdi en Wagner het einde van de negentiende eeuw en van de 'oude' opera aangeven, dan is *Die glückliche Hand* van Arnold Schönberg het begin van het 'moderne' muziektheater. Bij Verdi was de opera al niet langer een opeenvolging van aria's die door een verhaallijntje aan elkaar gebonden werden. De dramatische ontwikkeling van de personages en de uitbeelding van het verhaal werden belangrijker, en daarmee ook de achterliggende (politieke) ideeën. Wel bleef er een soort identiteit tussen verhaal en muziek: je ziet wat je hoort en je hoort wat je ziet. Wagner ging een stap verder: in zijn late werk zijn de personages geen karakters meer, de opera is een ideeëndrama geworden en de muziek een doorlopende symfonische stroom, die bovenmenselijke en buitenmuzikale begrippen meevoert.

Als Schönberg tussen 1908 en 1913 *Die*

glückliche Hand (ondertitel: 'Drama mit Musik') schrijft, is dat in een intellectuele sfeer die begrijpt dat een filosofische, politieke en culturele fase in de Europese geschiedenis aan het aflopen is, maar nog niet beseft hoe brutaal de eerste wereldoorlog dat einde zal markeren. Schönbergs eenakter wordt de voorloper van een lijn in het muziektheater, die het 'drama' naar voren zal halen, maar zich tegelijk zal losmaken van de identiteit tussen verhaal en muziek. De première vindt uiteindelijk pas in 1924 plaats, in Wenen, en op een enkele opvoering na wordt het werk vrijwel vergeten.

In 1991 duikt Pierre Audi, artistiek directeur van De Nederlandse Opera, *Die glückliche Hand* weer op en programmeert het in een dubbelprogramma met een ander zeer merkwaardig stuk: *Neither* (An Opera in One Act) van Morton Feldman en Samuel Beckett, uit 1977.

Audi voerde zelf de regie en vroeg Jannis Kounellis om decors. Het 'scenisch materiaal' dat die leverde was indrukwekkend, zeer efficiënt en bovenal zeer Kounellis: loden platen, steenkool, jute en wat vlammetjes, kortom zwart, donkerbruin en anthraciet. Het toneelbeeld beantwoordde zeker aan het abstracte karakter van Schönbergs werk - ook een van de redenen waarom dat een historische plaats heeft - maar negeerde, weersprak zelfs, een ander element dat voor de componist essentieel was: de kleuren. Schönberg gaat verder dan Wagner in zijn poging ideeën uit te drukken door middel

van eigen tekst en muziek. Hij ontwerpt een totaalspektakel, schrijft zelf de tekst en bepaalt minutieus de encenering en de belichting, maar in *Die glückliche Hand* is de muziek op zich het dramatische hoofdpersonage, de drager van de ideeën.

Choreografie

Dat betekent niet dat de auteur dan maar even goed een symfonisch gedicht had kunnen schrijven. Encenering en tekst blijven een essentiële ondersteuning. Schönberg ontwerpt een minutieus kleurenschrift, waarbij uit te drukken emoties verbonden worden met kleuren en instrumenten (morbide = paars = hobo, waanzin = geel = trompet). En terwijl de tekst tot een minimum wordt teruggebracht (ook een nieuwigheid in die tijd), schrijft de componist een uiterst gedetailleerde choreografie, waarin vrijwel alle bewegingen en uitdrukkingen van de zangers/uitvoerders worden bepaald. (In het libretto volgen op twee tot vijf korte lijnen tekst gemakkelijk twintig tot dertig regels scenische aanwijzingen.) Met *Die glückliche Hand* schreef Schönberg uiteindelijk een compositie voor orkest, koor en drie solisten, belichting, beweging en larden tekst.

Aan Schönbergs originele concept - dat te vergelijken moet zijn geweest met de kleur/tekst/beweging experimenten van zijn vriend Wassily Kandinsky - werd in de encenering van Pierre Audi flink gesleuteld. Het kleurenpalet werd consequent vervangen door de zwart/wit beelden van oude expres-

sionistische films. Op zich is het natuurlijk niet erg om een werk van tachtig jaar geleden aan te passen aan de smaak en de esthetiek van vandaag; integendeel zelfs, het risico was levensgroot dat uitvoering van *Die glückliche Hand* volgens de aanwijzingen van de componist een hopeloos stuntelige happening of lightshow was geworden. Anderzijds ligt het belang van dit drama met muziek nu juist in zijn historische waarde, in zijn plaats als voorloper en voorbeeld van een richting in het muziektheater, die in de afgelopen seizoenen tot uiting kwam in uitvoeringen van Nono, Stockhausen, Bruno Maderna (*Hyperion*), Wilson/Glass/Andriessen, Feldman/Beckett en misschien zelfs Karel Goeyvaerts/Marc Vanrunxt (*Aquarius*) en Breways/Opstaele (*Antigone*).

De zoektocht van Nono

In 1963 begint Luigi Nono zijn essay *Gedachten over een muziektheater van deze tijd* met een verwijzing naar *Die glückliche Hand*. Fundamenteel voor het muziektheater van deze eeuw is volgens hem de breuk met de traditionele opvatting van opera. "Deze traditionele opvatting (één enkel visueel brandpunt, één enkele klankbron, een relatie tussen publiek en toneel overeenkomstig de liturgie van de katholieke godsdienst) maakte plaats voor een dynamische opvatting van wisselende relaties (optische en akoestische bronnen mogelijk door de hele zaal; dientengevolge een doorbreking van de conventionele relatie tussen ruimte en tijd; vervolgens een grotere rijkdom aan dimensies en elementen voor de theatrale vormgeving; tenslotte een intensivering van de receptiviteit van het publiek)." Het Holland Festival 1992 bood een uitgelezen kans Nono's opvattingen over muziektheater concreet mee te maken. In Amsterdam vond immers een uitvoering plaats van zijn *Prometeo-Tragedia dell'ascolto* uit 1985.

Wie denkt een tragedie te zien rond de antieke held Prometheus, die de mensen het vuur van de goden brengt, komt bedrogen uit. Prometheus staat bij Nono voor 'het zoeken' en de tekst is een door pomo-guru Massimo Cacciari samengestelde collage van fragmenten van Aischylos, Walter Benjamin, Hölderlin, Nietzsche, antieke Griekse dichters en filosofen uit de zestiende eeuw. Bovendien wordt deze tekst niet (helemaal) ten gehore gebracht. De tekst is voor Nono op de eerste plaats een inspiratiebron voor wat hij in de muziek wil laten klinken. Vaak staan fragmenten wel in de partituur, maar slechts als een suggestie, als inspiratie voor de musici. Bovendien, wat wel gezongen wordt, is onverstaaenbaar en onherkenbaar door

Nono's compositietechniek, waarbij verschillende teksten tegelijk gezongen worden en woorden per lettergreep verdeeld worden over verschillende zangstemmen. Kortom, wie wil weten wat Prometheus komt doen in *Prometeo*, moet vooraf de tekst lezen als een soort sfeertekening.

Niet alleen de tekst is verzonken in de muziek, dat geldt ook voor de theatrale vormgeving. In een prachtige, verduisterde, zaal van de Beurs van Berlage zit het publiek verdeeld in drie blokken rondom het orkest. Over de arcades boven in de zaal zijn nog musici en zangers verspreid in diverse kleinere combinaties. Nono beschouwt zijn *Prometeo* als een zoektocht langs eilanden van geluid, en dat is exact wat de toeschouwer te horen krijgt. Dankzij uiterst subtiele elektronische manipulaties op band en tijdens de uitvoering beweegt de muziek als het ware door de zaal en het is aan de luisteraar/toeschouwer om in zijn hoofd de reis langs de klankeilanden te maken.

Dinsdag uit Licht

Karlheinz Stockhausen is ook zo'n grootmeester in de manipulatie van klank en ruimte. Het afgelopen Holland Festival toonde een 'semi-scenische' versie van *Dienstag aus Licht* (nadat het sinds 1984 ook al Maandag, Donderdag en Zaterdag naar Nederland haalde). De componist beschouwt zichzelf als een radio, die de trillingen die hij zelf ontvangt, doorgeeft. "Ich versuche, Dich, den Spieler, an die Ströme anzuschliessen, die durch mich fließen, an die ich angeschlossen bin. ... dass Du durch mich angeschlossen wirst an die unerschöpfliche Quelle, die sich in musikalischen Schwingungen durch uns ergießt." *Licht* is dan ook een soort kosmisch verhaal, waarin de mensheid voorkomt in drie gedaanten (Michael, Eva en Luzifer), die onderling strijd voeren tot zij zich op Zondag zal bevrijd hebben en het licht zal aanschouwen.

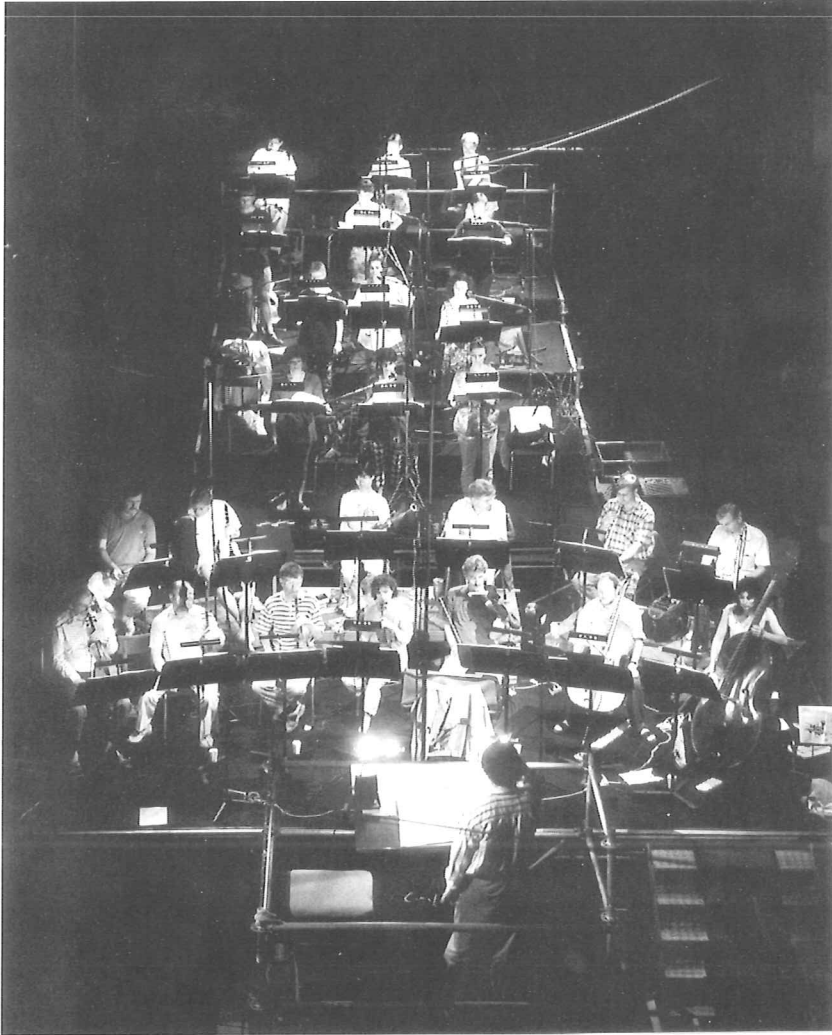
Wie Stockhausens teksten serieus wil nemen, moet dat vooral doen, maar het hoeft niet om geïmponeerd te raken van de theatrale muziek die hij geschreven heeft. Opera is voor hem immers geen gezongen theater met muzikale begeleiding, maar theatraal geïnterpreteerde muziek. In *Dienstag* bijvoorbeeld vindt het muziektheater volledig tussen en rond het publiek plaats. In de acht hoeken van de zaal bevinden zich luidsprekers, waartussen zich, op aanvankelijk 64 sporen, het elektronische klankgevecht tussen Michael en Luzifer afspeelt. Deze beschrijving klinkt wat bombastisch, maar het werk is dat niet. De muziek zit vol subtiliteiten en is in haar complexiteit erg spannend,

en ik gaf er dan ook de voorkeur aan mijn ogen te sluiten en niet te kijken naar de muzikanten, die gewapend met trompetten en trombones tussen het publiek met elkaar de strijd aangaan. In de traditie van Schönberg, heeft Stockhausen zijn musici immers ook ceremoniële houdingen en gebaren voorgescreven, en dat leidt al snel tot pijnlijke plaatjes zoals uit het slechtste amateurtheater.

Als je je ogen sluit voor de theatrale aspecten – of als die er zelfs amper zijn –, en als je de tekst niet kan volgen – of als die zelfs niet uitgevoerd wordt –, kan je dan bij Stockhausen of Nono nog wel spreken van opera of muziektheater? Volgens hen wel: het theater speelt zich af in de muziek zelf en in het hoofd van de luisteraar en bovendien is juist een gebruik van de totale ruimte als theater noodzakelijk om het verloop van de muziek optimaal mee te delen.

Politieke show

Deze ontwikkeling naar een steeds abstracter muziektheater betekent niet dat de traditionele opera – in de omschrijving van Nono – verdwenen is. Integendeel, er wordt weer volop 'echte' opera gemaakt, maar dan wel met ruime kennis en integratie van hedendaagse dramaturgische en technische theatervormen: flashbacks, verschillende perspectieven en het openlaten van interpretaties, mengeling van epische en dramatische elementen, maar ook video, microfoonstemmen of gebruik van de totale theaterruimte. Misschien is *Nixon in China* bij De Nederlandse Opera een hedendaagse traditionele opera in zijn pure vorm: het is overduidelijk theater met een verhaal (al is het even wennen aan Richard Nixon als operaheld), dat zich afspeelt op de scène, en met muziek (van John Adams) die niet te moeilijk in de oren klinkt. Vooral: de Amerikaanse tekst van Alice Goodman is te volgen en hier en daar behoorlijk humoristisch ("Mao: I can't talk very well. My throat-; Nixon: I'm nearly speechless with delight just to be here; Mao: We're even then." of "Mao: Now Doctor Kissinger-; Kissinger: Who me?; Mao: Has made his reputation in Foreign affairs; ... Nixon: He's a consummate diplomat. Girls think he's lukewarm when he's hot; Mao: You also dally with your girls?; Nixon: His girls, not mine; Kissinger: He never tells; Chou: And this is an election year.") Peter Sellars heeft het allemaal exuberant vorm gegeven, inclusief spuugbakken voor de Chinese leiders en een parodie op de revolutionaire opera van de Culturele Revolutie. Niet voor niets praat Sellars ook over zijn operawerk als over "mijn shows". (Overigens, *Leven met een idioot* kwam niet



Repetitie Prometeo/ Jaap Pieper

alleen op naam van componist Alfred Schnittke, maar er werd steeds volop de nadruk gelegd op het belang van het libretto van Viktor Jerofejev, de decors van Ilja Kabakov en zelfs de muzikale leiding van Mstislav Rostropovich.)

Misschien zijn dat wel de twee duidelijkste extremen in het hedendaagse muziektheater: de politieke show van Sellars & co en de 'tragedie van het luisteren' of de 'bevrijding van de klank' van Nono en Stockhausen. De meeste nieuwe muziektheaterproducties bewegen zich ergens tussen die twee uitersten. Neem bijvoorbeeld de Saterzang *Antigone* door Ensemble Leporello, "bedacht, geschreven en geregisseerd door Dirk Opstaele" en op muziek van Luc Brewways. Het libretto draait om het antieke verhaal van Antigone en Hölderlins versie. (Dit artikel is gebaseerd op twintig muziektheatervoorstellingen in het 'klassieke' circuit, die ik in de afgelopen drie jaar zag in België en Nederland. Zeven daarvan vonden hun thema bij de antieke Griekse dichters en weer drie daarvan gebruikten teksten van Hölderlin. Zeven hadden origineel voor die opera bedacht en geschreven teksten.) Dat verhaal is echter

alleen maar te volgen als je het vooraf kent - misschien is het ook niet belangrijk. De encenering is kaal, sober en grauw; het decor verbergt de zaal niet (of is dit alleen om financiële redenen?). Alle zangers/acteurs spelen alle rollen; wie de hoofdrol speelt in een bepaalde scène, krijgt het herkenningsetje van de vorige hoofdrolspeler. De muziek -electronisch en slagwerk- is rauw en 'primitief'. Is *Antigone* -noodzakelijk- muziektheater? De combinatie van muziek en theater, die elk op zich waarschijnlijk niet interessant en spannend genoeg zijn, maakt een voorstelling die mij niet deed denken aan het verhaal van Antigone, maar aan het geluid en de beelden uit *Edipo Re* van Pasolini. Het theater in mijn hoofd was dan toch heel dicht bij de voorstelling op de scène.

Hugo Durieux

Noot:

Onafhankelijk Toneel, een van de interessantste theatergezelschappen in Nederland, brengt dit seizoen nog L'incoronazione di Poppea van Monteverdi. Peter Sellars regisseert in het voorjaar bij De Nederlandse

Opera Pelléas et Mélisande van Claude Debussy naar Maurice Maeterlick en er komt ook een reprise van het dubbelprogramma Il combattimento di Tancredi e Clorinda en Gassir. Tot eind januari vinden in het Haags Gemeentemuseum nog workshops plaats waarin geprobeerd wordt Die glückliche Hand volgens de oorspronkelijke aanwijzingen uit te voeren.