

Claustrofobische allures van een merknaam

ROBERT WILSON'S SCHIJNHUWELIJK MET DE OPERA

De gestileerde soberheid kan maar niet op in *Alceste*, de opera van Gluck die Robert Wilson onlangs in de Munt regisseerde. Het is niet de eerste keer dat de spraakmakende theaterherformer zich aan het genre waagt. Steeds vaker ook hoor je dat opera hem op het lijf geschreven is. Maar is dat wel zo?

1. Op het einde van de 17^{de} eeuw was de rek uit de opera. De Franse *tragédie lyrique* leek niet vatbaar voor een opknopbeurt, en ook de pompeuze Venetiaanse opera wist geen vuist te maken. De 18^{de} eeuw daarentegen trapte af met de *opera seria*, een soort 'ernstige opera' die perfect in het plaatje van het opkomende rationalisme paste. Het nieuwe genre was verrassend direct: niks barokkerige uitspattingen, maar alle ruimte voor stilistische eenvoud. De stap naar een streng getrimd formalisme was dus gauw gezet. In de handen van librettist Pietro Metastasio kreeg de *opera seria* zo haar eigen dogma: een mythologische plot werd geperst in steevast drie bedrijven, strak opgesplitst in recitatieven en aria's. Dienden de recitatieven vooral om het verhaaltje bij elkaar te rapen, in de monologische aria's draaide alles om hartstochtelijke, poëtische meditatieën. En net in die vocale kunststukjes kon een componist al zijn muzikaal-dramatisch talent kwijt.

Maar: nieuwe kruiden, oude wijn. Ook de *opera seria* bleek na een halve eeuw niet berekend op de maniëristische uitwassen waartegen ze eens tekeer ging. Hoe belangrijker de aria werd, hoe meer zangers arbitraire eisen stelden aan de componist. Het resultaat? Weinig drama, verpakt in vocaal glitterpapier. Van de belofte om heldere, vatbare en natuurgetrouwe operamuziek te schrijven, bleef niet veel meer over. Reden genoeg om een hervorming af te roepen. 'Natuurlijkheid' werd vanaf pakweg 1750 hét modewoord, en de weg daar naartoe lag in het afzweren van de al te starre Metastasio-doctrine. Koren en ensembles werden uit de vriezer gehaald, recitatief en aria wisselden elkaar soepeler af. Zo kreeg het eigenlijke drama meer

ademruimte, én meer geloofwaardigheid.

Peetvader van deze reformatie was zonder twijfel Christoph Willibald Gluck. Omstreeks 1760 toonde Gluck met *Orfeo ed Euridice* en *Alceste* hoe je operamuziek aan de handeling moest vastknopen. In deze opera's primeerde het drama, werd de orkestpartituur interessanter en was vervelende, vocale acrobatiek helemaal uit den boze. En: geen hervorming zonder manifest. In de opdracht die aan *Alceste* voorafging, zette Gluck –het drukdoenerige operaklimaat beu– zijn innovatieve gedachten op een rijtje. In dit voorwoord werd gepleit om de muziek te beperken tot haar ware taak: het dienen van de poëzie ten behoeve van de expressie en de situaties van de plot. Gesneden koek voor jonge componisten die de Verlichting aan de borst drukten.

2. Het voorwoord tot *Alceste* mag dan wereldberoemd zijn, origineel zijn Glucks ideeën allerminst. Meer nog dan een straffe reactie op toenmalige misstanden, is de tekst een platoonsaristotelisch ingekleurde verdediging van het operagenre. Wat wil zeggen dat de mimesis, de nabootsing van de werkelijkheid, het kernbegrip vormt waartegen een opera afgewogen wordt. Gluck geloofde alvast dat je, om een drama realiteitsgetrouw en muzikaal weer te geven, je niet op weelderige poses moet verlaten.

Het lastige zit 'm natuurlijk niet in het verklanken van een stormpje of een jachttafereel. Daarvoor laat geen enkele componist de handen wapperen: wat rollende pauken en een handjevol hoorns, en de klus is half geklaard. Nee, dé compositorische uitdaging van opera is net haar vertrekpunt: hartstochten en gevoelens.

Al sinds het ontstaan van opera aan het 16^{de}-eeuwse, humanistische hof in Firenze wordt het genre gedekt door gelijkaardige verdedigingsmechanismen. Opera was nu eenmaal van bij de start meer vatbaar voor mimetische speculaties dan eender welke andere muziekvorm. Want opera is niet louter muziek. Het is ook *all looks and entertainment*: dramatisch sentiment, tragische hartstochten en verhitte gevoelens. Net omdat het genre muziek én drama verenigde in periodes waarin het toneel de realiteit braafjes gehoorzaamde, werd van opera eenzelfde piëteit verwacht. De eis tot natuurgetrouwheid is dus in hoofdzaak een theatrale erfenis.

Met allerlei compositorische narigheden tot gevolg. Operamuziek is immers geen absolute muziek, zoals een symfonie of strijkkwartet, maar is *au fond* functionele, af en toe illustratieve, 'theatermuziek'. *Musica teatralis*, zo je wil, die niet beter of minder dan absolute muziek is. Enerzijds biedt ze net zoveel esthetische verstrooiing. Anderzijds biedt ze ook iets anders: plezier in het herkennen van niet-muzikale elementen. En net dat schept moeilijkheden. Door het hoofd van elke operacomponist suist de vraag hoe menselijke gevoelens, emotionele en gevoelsmatige expressies uit het drama omgezet moeten worden in muzikale vormen. Want het lastige zit 'm natuurlijk niet in het verklanken van een stormpje of een jachttafereel. Daarvoor laat geen enkele componist de handen wapperen: wat rollende pauken en een handjevol hoorns, en de klus is half geklaard. Nee, dé compositorische uitdaging van opera is net haar vertrekpunt: hartstochten en gevoelens.

3. Een gebrek aan emotionele spankracht – geen enkele operacomponist wil ervan beticht worden. Knap vervelend, want hoe bespeel je de gevoelswaarde van muziek, als je de provocerende eis tot mimesis slikt? Welke toonaard drukt jaloezie uit? Welk instrument ijdelheid? Maar ook: weerspiegelt wat een operacomponist ons voorschotelt niet eerder zijn eigen, unieke gevoelsleven? En wat als de gevoelswaarde van muziek nu eens historisch bepaald zou zijn?