

DE LUISTERAAR

Leesexemplaar

DE LUISTERAAR
klassieke
muziek anders
belevén

YVES KNOCKAERT

P E L C K M A N S

INHOUD

Inleiding 7

Leeswijzer 15

- 1** Is de opera oubollig? 17
- 2** Heeft het concert codes? 23
- 3** Krijgt het publiek wat het wil? 29
- 4** Is perskritiek geloofwaardig? 34
- 5** Kan het zonder dirigent? 39
- 6** Wat doet de dirigent? 42
- 7** Wat is authenticiteit? 49
- 8** Mag Bach op piano? 54
- 9** Elk zijn eigen interpretatie? 60
- 10** Sneller of trager tempo? 65
- 11** Origineel of niet? 69
- 12** Is veel muziek verloren gegaan? 73
- 13** Wat is programmamuziek? 79
- 14** Kan muziek abstract zijn? 83
- 15** Waar vinden componisten hun inspiratie? 87
- 16** Is muziek opgebouwd als taal? 92

- 17** Moet de luisteraar de vorm kennen? 98
- 18** Is herhaling noodzakelijk? 103
- 19** Improvisatie: zonder partituur? 108
- 20** Hoort eenstemmigheid alleen bij oude muziek? 113
- 21** Is muziek bijna altijd meerstemmig? 117
- 22** Wat is een modus? 121
- 23** Een toonaard: majeure of mineur? 127
- 24** Wat betekent stemvoering? 133
- 25** Harmonie: consonant of dissonant akkoord? 138
- 26** Wat is polyfonie? 143
- 27** Is de fuga het hoogtepunt van de polyfonie? 148
- 28** Is elk geluid muziek? 152
- 29** Bestaat religieuze muziek? 159
- 30** Op welke leeftijd schrijven componisten hun beste muziek? 164
- 31** Kan muziek de kosmos weerspiegelen? 172
- 32** Zit muziek vol symboliek? 176
- 33** Is muziek wiskunde? 181
- 34** Muziek is toch pure emotie? 189
- Termenregister 193
- Namenregister 205

INLEIDING

Ik ben een luisteraar. Nog altijd ga ik graag naar een concert of naar een opera. Het blijft een feestelijk gebeuren, een sociaal gebeuren, een ontmoetingsplaats. Elke keer anders en nieuw: anders door de eigen interpretatie van de uitvoerders en daardoor nieuw.

Tot niet zo heel lang geleden bestond alleen de 'live'-uitvoering, toen opnamemogelijkheden nog niet uitgevonden waren. Ik vraag mij vaak af hoeveel krachtiger het geheugen van de mens toen moet zijn geweest, als er maar één enkele live-uitvoering van een muziekstuk was. Wat bleef hangen toen er geen *repeat*-knop bestond? Voor de herhaling van een orkestwerk was je aangewezen op de pianoreductie. Bovendien moest je die zelf spelen, zo kon je de inhoud pas doorgronden.

Live is anders dan thuis, waar de muziek een opname of de radio is die uit luidsprekers komt. Hoe kwaliteitsvol en hoogstaand ook, het is en blijft een opname. Het 'veilige' van die opname is dat die bij elke herhaling onveranderd blijft en op de duur uitermate herkenbaar wordt. Het gevaarlijke van die ene opname is dat die een vergelijkingspunt kan worden voor de live-uitvoering: die kan toch moeilijker beter zijn dan 'mijn' opname thuis? Maar ook daar zijn we aan voorbij: ik beschik thuis nu over alle mogelijke opnames. De opname op een materiële drager heeft afgedaan. Digitale muziekservices en streamingdiensten hebben die plaats ingenomen en bieden niet één, maar talrijke opnames aan van eenzelfde compositie. Een symfonie in meer dan twintig versies: luister en vergelijk. Ik kan nu vergelijkingen maken tussen een recente en een oude opname, een bekend en een onbekend orkest, een levende en een overleden dirigent, een jonge nieuwkomer die risico's neemt en een gevestigde naam die zekerheid biedt, een uitvoering met moderne instrumenten en een met *epoque*-instrumenten.

In het enkelvoud of in het meervoud: het blijven opnames. Wat en hoeveel is gemonteerd in een studio-opname? De technologie van vandaag laat alles toe, zoals het wijzigen van de snelheid zonder invloed op de toonhoogte, het verhogen of verlagen van één enkele lichtjes valse noot, het wijzigen van luidheidverhoudingen door de solist op de voorgrond te plaatsen. Een verkeerde noot vervangen hoeft misschien niet meer omdat de eisen van techniek en perfectie almaar hoger liggen en omdat vele uitvoerders in staat zijn foutloos te spelen. Perfecte musici zijn het, onvergelijkbaar met vroeger, niet zozeer omdat we niet echt kunnen weten hoe het vroeger live klonk, maar vooral omdat de huidige tijd technische perfectie aanprijst.

Wat ben je met een technisch perfecte 'koude' en 'droge' opname in vergelijking met de totaalbeleving van de live-uitvoering, van het horen én zien van livemuzikanten op het podium? De verrassing van het livegebeuren is onschatbaar. De volgende vergelijking durf ik dan ook gerust te maken: een opname thuis naast het liveconcert is zoals een reproductie in je woonkamer naast het echte kunstwerk in het museum. Het is onmogelijk om de finesses en schakeringen van het echte kunstwerk op een poster weer te geven.

Natuurlijk verwijs ik in dit boek naar opnames, ik kan niet anders. En natuurlijk ben ik blij dat opnames bestaan en zo gemakkelijk toegankelijk zijn. In dit boek worden talloze composities opgenoemd, meestal zonder specifieke uitvoering omdat het aan de lezer-luisteraar is om verschillende uitvoeringen te beluisteren en er eventueel, naar zijn oordeel, zijn 'beste' uit te kiezen. Alle composities die ik vermeld, hebben mij getroffen op een bepaald ogenblik, op een bepaalde manier, door een bepaalde live-uitvoering, door een bepaalde opname of ook door een persoonlijk contact met musici. Vele zijn mij daarna blijven treffen bij elke nieuwe beluistering.

Heb ik uitvoerders vermeld, dan is het omdat zij iets specifieks of unieks brengen, waarop ik graag de aandacht vestig. Ben ik getroffen door een bepaalde uitvoering, dan wil ik die zeker niet opdringen, alleen voorstellen. Elkeen moet zijn eigen oordeel vellen en zijn eigen keuzes maken. Smaak is immers subjectief – zo klinkt dan de te verwachten volgende zin. Maar is dat wel zo? Smaak en mode: is het sinds meer dan driekwart eeuw afgestofte klavecimbel nu echt, authentiek, of

voorbijgaand? Is een moderne piano bij Bach verboden? Wat mij betreft niet: de kwaliteit van de uitvoering primeert op de keuze van het instrument. Zo'n halve eeuw geleden hadden de oude blaasinstrumenten – kopers zonder ventielen en houtblazers met weinig kleppen – het misschien technisch moeilijk, maar ook dat is lang voorbij. De luisteraar moet de uitvoerder niet meer excuseren of ontzien omdat hij op een oud of op een natuurinstrument speelt. Veel, weinig of geen vibrato? Spelen wat er staat of versieren en improviseren? Luister zelf, oordeel en kies. In dit boek stel ik muziek voor zonder ooit te dicteren wat goed of slecht is. Ik probeer mogelijkheden aan te reiken die je helpen om zelf verantwoorde keuzes te maken. Dan is schoonheid niet meer wild subjectief, maar met reden en gevoel verantwoord gekozen.

Ik heb altijd geloofd in het publiek. Een aandachtige luisteraar weet wat goed en minder goed is, wat uitstekend en wat zwak is. Hij moet niet naar de kenner lopen om bevestiging van zijn mening te vragen. Hij mag zelfs openlijk zeggen dat hij niets weet van muziektheorie, dat hij geen noten kan lezen. ('Wat was die notenleer saai, maar mijn ouders hebben mij verplicht te gaan, zoveel jaar lang. Intussen ben ik alles vergeten.') Hoe dikwijls hebben mensen met de beste bedoelingen mij verteld hoe zij bepaalde muziek aanvoelden, maar andere helemaal niet. Dat ging niet alleen over klassieke muziek versus de modernen van de twintigste eeuw, het ging soms ook over een vroege en een late Beethoven.

Het gaat niet over aanvoelen tegenover begrijpen. Het gaat zeker niet over een gebrek aan kennis, aan theoretische kennis, die noodzakelijk zou zijn om tot bepaalde muziekstukken door te dringen. Mijn visie daarentegen leidt naar de keuken: in de negentiende eeuw vergeleken muziekcritici het smaken van muziek graag met het proeven van eten: niet het bereiden van de maaltijd, wel het verorberen en heel even genieten van de presentatie op het bord – het oog wil ook wat. Het recept is voor de kok, het smakelijk eten voor de klant. De theorie is voor de componist, de genotsvolle beluistering voor de luisteraar. Het klinkende resultaat, de verschijning waaronder de compositie aangeboden wordt, is voor de luisteraar. Over de manier waarop dat resultaat tot stand gekomen is, over de technische en theoretische achtergrond, over de keuken van de componist hoeft hij zich niet te bekommeren.

Aan de basis kan muziek niet anders dan eenvoudig zijn, want veel mensen voelen zich erdoor aangesproken. Dat beweer ik in volle respect, voor de luisteraar en de lezer. Dat uit die eenvoud complexere zaken ontstaan, is een feit, maar de eenvoud aan de basis kan door eenieder aangevoeld worden. Zonder dat je er de vinger op kunt leggen, voel je aan dat een zekere vormopbouw in het muziekstuk aanwezig is, dat het coherent is, dat het kwaliteitsvol is. Daarom is het niet nodig (te) diep op de achterliggende theorie in te gaan.

Ik schreef dit boek dan ook voor de luisteraar, voor iedereen die interesse heeft in 'klassieke muziek anders beleven', zoals de ondertitel zegt. Voor iedereen die zich niet meer schuldig moet voelen omdat hij geen muziektheorie kent, voor iedereen die mag genieten zonder voorkenis. Ik heb de typische muziekterminologie niet vermeden, die staat uitgelegd in het register. Ik heb een poging ondernomen om muziektheoretische begrippen op een eenvoudige en verstaanbare manier uit te leggen. Een open houding, nieuwsgierigheid en verwondering zijn het belangrijkste. Maar natuurlijk helpt het wel iets te kennen, geen notenleer, maar andere kennis, zoals context – zonder in muziekgeschiedenis te vervallen – zoals gevolgtrekkingen uit een vergelijking binnen of buiten de muziek.

Tot wanneer loopt de klassieke muziek waarover het hier gaat? De ene zet zijn grens aan het begin van de twintigste eeuw, bij Bartók en Stravinsky, de andere ziet ook recentere muziek, zoals die van Arvo Pärt, John Tavener, John Adams of Philip Glass, als klassiek. Het kan dus ook tot diep in de twintigste eeuw gaan, zelfs tot op vandaag mits het overslaan van het extreme experiment van de vorige eeuw. Het kan tot op vandaag gaan, gezien het *anything goes* van het postmodernisme: je kunt je inspireren op eender welke stijl of componist uit het verleden.

Wanneer wordt een stuk muziek 'klassiek'? Als het als filmmuziek gebruikt is, zou een antwoord kunnen zijn, wat betekent: als het een breed publiek bereikt heeft. Dan zouden niet alleen Franz Schubert en Richard Strauss klassiek zijn, wat ze al waren, maar ook György Ligeti. Een andere visie: klassieke muziek is een livemuseum, met dank aan de uitvoerders die het museum openhouden.

Muziek is nu eenmaal bedoeld om aandachtig naar te luisteren. Helaas is het misbruik schrijnend, alles kan klinken zonder dat iemand nog luistert. Muziek kan nooit achtergrondvulling zijn, tenzij zo bedoeld door de componist, tegenwoordig heet dat 'muzak'. *Tafelmusik* bestond al eerder dan Georg Philipp Telemann. Kun je Brian Eno's *Ambient Music*, waarvan het eerste deel *Music for Airports* dateert uit 1978, als achtergrondmuziek catalogiseren? Eno definieert muzak als bekende *tunes* in een *light* versie. Terwijl achtergrondmuziek kleurloos is, ontgaan van elk gevoel van twijfel of onzekerheid, wil Eno's *Ambient Music* die aspecten juist benadrukken. Zijn *Ambient Music* wil tegelijk rust brengen én ruimte tot denken: *'It must be as ignorable as it is interesting.'*

Met opzet ben ik deze inleiding begonnen bij het liveconcert, bij de luisteraar die ik zelf ben. Met opzet ben ik verder gegaan met het publiek, met de luisteraar als potentiële lezer van dit boek. Dit boek is gegroeid uit mijn persoonlijke ervaring, die ik heb opgedaan door te luisteren naar de luisteraars, naar de muzikliefhebbers. Die luisteraars die wat vroeger naar het concert kwamen om naar mijn inleiding te luisteren, die voor of na het concert mijn commentaar in de programmaprochure lasen. Die mensen die tijd vrijmaakten om een lezing of een reeks over een componist of over een aspect van muziek bij te wonen. Die doorbijters, die zich voor meerdere jaren engageerden om een cursus te volgen. Ik heb ook geluisterd naar de studenten die zich voorbereidden op het professionele muzikleven. En het zijn – niet: waren – die mensen die nog altijd genieten van muziek.

Met hun verwachtingen hebben ze mij geconfronteerd. Door vele vragen en opmerkingen die mijn ervaring mee gevormd hebben. 'Naar Brahms keek ik uit, mijn lievelingscomponist, maar die uitleg was zo kort, zo snel voorbij.' 'Zijn de *Vespers* van Monteverdi, zijn *Vespro della Beata Vergine*, dan niet even belangrijk als zijn opera's?' 'Waarom vermeld je Rachmaninov niet? Die wordt toch op elke Elisabethwedstrijd voor piano gespeeld?' 'Bach mag niet meer op de piano?!' 'In de uitvoering die jij laat horen herken ik mijn eigen cd niet, hoe komt dat? Ik vind de mijne nochtans beter!' 'Waarom neemt hij dat snellere of tragere tempo? Kan dat zomaar?' 'Is die interpretatie niet wat overdreven?' Maar ook deze opmerking kreeg ik meer dan eens te horen: 'Je hebt uitgelegd hoe die muzikale vorm in elkaar zit. Dagenlang heb ik geprobeerd zo'n

vorm luisterend terug te vinden. Het is mij niet gelukt. Bovendien heb je zo het genot dat ik aan muziek beleef, verbod...’ En ook: ‘Muziek is toch zuiver emotie?’

Theorie is lang niet alles, weten en begrijpen helpen misschien wel, maar emotie, muziek ervaren en beleven blijven op de eerste plaats. Vandaar is het ook mijn keuze om ervaringskennis voorop te stellen, veel meer dan uiteenzettingen over theorie.

Meer dan eens vroeg iemand mij of ik favoriete componisten heb. Het antwoord is enerzijds te vinden op de volgende bladzijden, anderzijds antwoord ik negatief. Als ik met een bepaald muziekstuk, met een bepaalde componist bezig ben, betrap ik mij altijd op dezelfde gedachte: ik zou tijd moeten vrijmaken om meer van deze componist te beluisteren.

Ik blijf het moeilijk vinden om te schrijven en te spreken over muziek: ‘over muziek’ is altijd ‘rond de muziek’, want de kern van de klank kun je niet raken met woorden. Dat maakt muziek zo anders en boeiend tegelijk. Waarover kan ik dan schrijven? En waarover niet? Beschrijven hoe een muziekstuk verloopt, wil ik zeker niet doen. Dat is erg saai om te lezen en het leidt vooral ver weg van de muziek zelf. Encyclopedisch schrijven is ook niet de juiste weg: wie meer uitleg wil, vindt die natuurlijk zelf in encyclopedieën of via betrouwbare bronnen op het internet.

Waarover kan ik dan wel schrijven? Ik probeer een antwoord te geven op vragen die mij ooit gesteld zijn. Ik probeer te schrijven vanuit wat is blijven hangen na al die jaren ervaring met muziek. En ik probeer de lezer tot luisteren aan te zetten door zijn nieuwsgierigheid te prikkelen.

Hoe kan ik dan wel schrijven? Ik probeer te zoeken naar het minimum dat noodzakelijk is om te kunnen doordringen tot een compositie. Dat minimum garandeert een absolute beperking in theoretische uitleg om een maximale ervaring mogelijk te maken voor de lezer-luisteraar. Ik probeer ook door te dringen tot de muziek, en de context en alles errond als hefboom te gebruiken om de muziek te doorgronden, en zeker niet als excuus om zomaar iets over een muziekstuk te vertellen. Een poging om tot de essentie van de muziek te komen.

Natuurlijk is elk hoofdstuk ook doordrongen van mijn eigen mening, mijn eigen visie. Dit boek biedt mij de gelegenheid om daarvoor hele-

maal uit te komen, zonder schroom omdat ik alle educatieve, pedagogische, academische en andere verplichtingen achter mij kan laten. Ik kan zaken naast elkaar stellen, zaken verbinden met elkaar vanuit persoonlijk gegroeide inzichten en overtuigingen, ik kan sprongen maken. Ik kan het accent leggen op bepaalde passages in een compositie, momenten die mij altijd getroffen hebben, die bijzonder zijn en blijven binnen een muziekstuk.

Muziek is ongrijpbaar omdat zij in de tijd verloopt. Een klank is zo voorbij, een heel muziekstuk ook. Hoe krijg je vat op iets dat zich in de tijd ontwikkelt, op iets dat onmiddellijk na het verschijnen verdwenen is? Voor de onderzoeker is de partituur het vaststaand gegeven dat hij buiten de tijd kan beschouwen. Hij bestudeert klanken die vastgelegd zijn op papier. Voor de luisteraar is er niets analogoos. Het woord *over* en *ronde* muziek kan beschrijven, kan inzicht vergroten, kan laten begrijpen, kan aanvoelen verscherpen. Lachend zeg ik dan: het concert is voorbij en het applaus uitgestorven, de mythevorming kan beginnen. 'Je was niet op dat concert? Je weet niet wat je gemist hebt...'

Het blijft ook moeilijk te schrijven over muziek omdat geen enkele uitspraak echt sluitend is of altijd opgaat. Compositieregels zijn er om al dan niet toe te passen, om te overtreden zodat het resultaat origineel is, zodat het de verwachtingen tegenspreekt. Een interpretatie door een uitvoerder mag zich bepaalde vrijheden veroorloven. Meer dan eens was ik geneigd om 'meestal' of 'dikwijls' toe te voegen aan een zin terwijl ik die schreef. Ik heb het niet gedaan, meestal toch, omdat dat woord anders verschillende malen op elke bladzijde voorgekomen zou zijn.

Op de volgende bladzijden staan mijn inzichten in bepaalde aspecten van de muziek. Niet als definitieve antwoorden, maar als poging om ervaringskennis te communiceren. Mijn keuzes voor bepaalde componisten en composities zijn door die ervaring verantwoord.

De beginnende muziekliefhebber, die eindelijk de tijd heeft om zich te verdiepen in klassieke muziek, zal hierin een inleiding vinden. De gevorderde muziekliefhebber kan zijn persoonlijke visie toetsen aan wat hier staat. Misschien ziet de lezer doorheen dit boek zijn eigen inzichten in de muziek toenemen, waardoor hij in staat wordt om zijn beleving van de muziek te verfijnen.

Aan de lezer leg ik geen volgorde op. Elk hoofdstuk kan als entiteit op zich gelezen worden. Mijn volgorde is slechts een suggestie. Met opzet heb ik geen lijst aangemaakt die te beluisteren is op een digitaal platform. Zonder lijst wordt de lezer-luisteraar meer aangezet tot het maken van zijn eigen keuzes en tot vergelijkend luisteren. Maar nog meer wil ik de lezer-luisteraar aanmoedigen om liveconcerten bij te wonen. Is mijn inleiding niet begonnen met het liveconcert?

LEESWIJZER

In de twee registers worden de persoonsnamen en de muzikale termen van een korte uitleg voorzien. Bij elke componist zijn de werktitels alfabetisch gerangschikt.

Per hoofdstuk is audiomateriaal vermeld als naar een bepaalde uitvoering verwezen is in de tekst.

Notennamen zijn steeds voluit geschreven: do, do kruis, do majeur of do groot, re mineur of re klein enzovoort. Alle intervallen en akkoorden zijn stijgend te lezen, zoals bijvoorbeeld do-mi, do-si, do-mi-sol, do-mi-sol-si.

De term 'instrument' is breed gebruikt: ook de menselijke stem beschouw ik als instrument. De term 'concert' verwijst naar het optreden van musici met publiek. De term 'concerto' verwijst naar een specifiek genre: een compositie voor solo-instrument en orkest.

Elke vermelding van een muziekstuk wil een aansporing zijn voor de beluistering ervan.

1 Is de opera oubollig?

Sinds Claudio Monteverdi in 1607 met *L'Orfeo* de hertog van Mantua Vincenzo Gonzaga en zijn privékring van genodigden behaagd heeft, is de opera niet meer uit de muziekwereld weg te denken.

Later in Venetië moest Monteverdi zelf rekening houden met de smaak van het publiek en zijn opera's daaraan aanpassen. Dat kwam door de opening van het eerste publieke operatheater San Cassiano in 1637: vanaf dan kocht je een toegangskaartje, goedkoop voor een staanplaats op het parket of op de hoogste balkons en duurder voor een loge als je er het geld voor over had. Een opera werd gespeeld zolang er publiek bleef komen. Om het publiek te lokken voerde Monteverdi in *L'Incoronazione di Poppea* voor het eerst een courtesane op en liet hij de 'slechteriken' winnen: Poppea verdrijft de keizerin en huwt keizer Nero, waarbij de componist er niet voor terugschrikt haar verleiding via het bed te verklanken. Die opera liep in het Venetiaanse Teatro dei Santi Giovanni e Paolo, opgericht in 1639. Dat bood plaats aan een publiek van bijna duizend man. Verschillende theaters, stuk voor stuk privé-initiatieven, zijn met succes gevolgd.

Een bezoek aan de opera werd al snel als een aangename namiddag tijdverdrijf gezien: het mocht heel lang duren. Je kocht je ticket, je kon er rondkijken en roddelen, een handeltje drijven en gokken, de deurtjes van je loge voor enige tijd sluiten... tot een aria van een diva of divo weer je aandacht trok. Je mocht je goedkeuring of afkeuring luid uiten, maar een rel of gevecht moest je erbij nemen.

Vedettisme en operahits

Operavedettes zijn de eerste grootverdieners in de muziekwereld van de zeventiende en achttiende eeuw. Hun status waardig en om het publiek te behagen, eisen ze hun eerste entree te mogen maken met een hit uit een vorige opera. Na zijn carrière woont castraat Farinelli in een

prachtig landhuis in de buurt van Bologna, waar hij een van de eerste verzamelaars van pianofortes wordt, het allernieuwste instrument. De laatste iconische operadiva is 'La Callas' geweest, zoals iedereen Maria Callas noemde.

Pianisten proberen een graantje mee te pikken van het operasucces door hun optredens te laten culmineren in een reeks geïmproviseerde variaties op de operahit van het moment. Die improvisaties kunnen de vorm van een vaste compositie aannemen, waarvan de partituur dan weer verkoopbaar is.

Uit Mozarts *Don Giovanni* komen Chopins *Variaties op 'Là ci darem la mano'*; uit *Die Zauberflöte* komen Beethovens *Variaties op 'Ein Mädchen oder Weibchen'* en zijn *Variaties op 'Bei Männern, welche Liebe fühlen'*. *Introductie en variaties op een thema van Mozart* van Fernando Sor is gebaseerd op het koornummer *Das klingen so herrlich*, eveneens uit *Die Zauberflöte*.

Mozart zelf improviseert graag op bejubelde thema's van zijn tijdgenoten, zoals *Variaties op 'Salve tu, Domine'* uit de opera *I Filosofi immaginari* van Giovanni Paisiello, *Variaties op 'Dieu d'amour'*, een koornummer uit de opera *Les mariages samnites* van André Modeste Grétry, of *Variaties op 'Unser dummer Pöbel meint'*, oorspronkelijk *Les hommes pieusement'*, een aria uit *La rencontre imprévue* van Christoph Willibald von Gluck, of nog *Variaties op 'Ein Weib ist das herrlichste Ding'* uit de opera *Der dumme Gärtner oder Die beiden Anton* van twee vrienden van Mozart: componist Benedikt Schack en librettist Emanuel Schikaneder.

Drama of ontspanning

Van het drama uit de Griekse oudheid, van de pijnlijke relatie tussen Orpheus en Eurydice, zoals Monteverdi in zijn *L'Orfeo* toonzet, is snel geen sprake meer. Het drama moet plaatsmaken voor muzikaal amusement. Sindsdien staat de operacomponist voor het dilemma: moet ik nu drama of ontspanning brengen?

Nu en dan is er een componist geweest, die de grondslagen van de opera als drama in eer wilde herstellen. Christoph Willibald von Gluck in de achttiende eeuw, Richard Wagner in de negentiende eeuw, Alban Berg in de twintigste eeuw. In het voorwoord tot zijn opera *Alceste* valt Gluck in 1767 de misbruiken in de opera en de ijdelheid van de zangers aan:

De actie mag niet worden onderbroken om de zanger te laten paraderen met overbodige versieringen op een tekstsyllabe. Evenmin mag de handeling stilstanden kennen door het wachten op de zanger, die tijd moet hebben om weer op adem te komen na zijn capricieuze aria.

Maar het publiek blijft beslissen: het gaat voor versierd belcanto, mooie en goed in het oor liggende melodieën, meezingers, waarbij de conventie van de opera het verhaal op de achtergrond mag duwen ten voordele van de muziek. Dat krijgt het publiek in de negentiende eeuw van Gaetano Donizetti en Vincenzo Bellini. Naast de ernstige opera of *opera seria* lacht het graag met de komische opera of *opera buffa* en Gioachino Rossini weet dat het zo hoort, hij is magistraal in beide types opera. Het publiek wil ontroering en hoog oplaaierende gevoelens: Giacomo Puccini zorgt ervoor.

Ook de taal speelt een rol: het Weense publiek gaat uit de bol tijdens het Rossinifestival in 1822, waarop de componist zelf aanwezig is. Gek op Italiaanse opera keurt het alles in de eigen taal, het Duits, af.

Verder zijn er lokale gewoontes en voorkeuren die je als buitenlander het best respecteert. Als Richard Wagner zijn *Tannhäuser* aanpaste voor Parijs en in het Frans vertaalde, plaatste hij het ballet in de eerste akte op een dramatisch verantwoord moment, en niet in de tweede akte, zoals het Parijse publiek gewoon was: het succes bleef dan ook uit. Als Mozart in 1778 als jongvolwassene terugkeerde naar Parijs, was iedereen het wonderkind van enkele jaren geleden vergeten. Hij kreeg geen opera-opdracht en moest zich tevredenstellen met de bestelling van een pietluttig ballet, *Les petits riens*, dat als intermezzo tijdens de pauze van een opera van Piccini werd uitgevoerd. Ook in Parijs hadden Italiaanse – nu vergeten – componisten zoals Piccini meer succes.

Conventie

Opera is een en al conventie. Een aria is een muzikaal hoogtepunt voor de zanger: de componist geeft hem de mooiste melodische lijnen, hij kan pronken met zijn stem. De veel voorkomende opera-aria in ABA-vorm is allesbehalve dramatisch verantwoord: als afronding van de aria wordt het eerste deel (A-deel) herhaald. Een aria die alleen uit twee contrasterende delen bestaat, met AB als vorm, met B als tegenwerping

in contrast met het eerste deel, zou meer dramatische mogelijkheden bieden. Het hernemen van het A-deel is een zuiver muzikale afronding, niet dramatisch of functioneel passend in de opeenvolging van de gebeurtenissen. Bovendien was het lange tijd in de mode om dat herhaalde A-deel met overdreven versieringen op te smukken: het moment van de parade van de zangstem. Soms gaan misbruiken zo ver dat een componist verplicht wordt om ervoor te zorgen dat elke hoofdrolspeler in elke akte zijn aria zingt, ook al strookt dat helemaal niet met de loop van het verhaal. Dat de muziek van het reciet niet belangrijk is, blijkt uit de mode van het *Singspiel*, de Duitstalige opera in Mozarts tijd, waar het reciet niet verhalend gezongen is, maar een gesproken monoloog of dialoog. Elke akte eindigt het best met een climax, een groots opgezet ensemblenummer met zangsolisten, koor en orkest. Componist en librettist hebben zich ernaar te schikken. Niet te verwonderen dat er meer dan eens slaande ruzie is tussen die twee, omdat de librettist zich in alle mogelijke bochten moet wringen om te voldoen aan alle eisen, omdat de componist meer of minder tekst wil of omdat de componist hele zinnen schraapt zonder toelating te vragen aan de librettist.

Sterfaria's zijn altijd bijzonder mooi: met de dood voor ogen, gewond en stervende, kan de hoofdfiguur nog uit alle macht zingen om daarna pas het hoofd neer te leggen. Bij Verdi is dat bijvoorbeeld Otello in de gelijknamige opera of Riccardo in *Un ballo in maschera*. Otello denkt ten onrechte dat zijn vrouw hem bedrogen heeft. Hij wurgt haar, beseft het verkeerde van zijn daad en pleegt zelfmoord door zich met een dolk te doorsteken. Riccardo wordt neergestoken door de echtgenoot van zijn minnares, hij zingt na zijn sterfaria verschillende keren 'Addio'. In *Imelda de' Lambertazzi* van Donizetti ontbrak de sterfaria en het succes bleef dan ook uit, zelfs als de componist ze in laatste instantie toevoegde om het tij te doen keren. Imelda sterft nadat zij het vergift uit de wonde van haar broer heeft gezongen, die neergestoken werd met een vergiftigde dolk.

Het kan ook zonder sterfaria: bij Mozart slaakt Don Giovanni een kreet als hij sterft en in de vlamme aarde gezogen wordt door de demonen. In *Jevgeni Onjegin* van Tsjajkovski wordt Lenski dodelijk verwond in een duel met Onjegin. Lenski sterft zonder dat nog één woord over zijn lippen komt. Ook Carmen sterft in stilte bij Bizet.

Tijdens de zeventiende en achttiende eeuw wilde het Franse publiek in elke opera een ballet. Van Francesco Cavalli werd de opera *Ercole amante* opgevoerd aan het hof van Lodewijk XIV, maar hij moest wel aanvaarden dat er balletten van de hand van Jean-Baptiste Lully ingeschoven werden.

Als de tijdgeest wijzigt, doet een nieuw soort conventie zijn intrede, zoals vervelende passages schrappen door coupures. Een extreem voorbeeld daarvan bracht regisseur Romeo Castellucci enkele jaren geleden met zijn versie van *Die Zauberflöte* van Mozart: alle gesproken dialogen werden geschrapt, de verhaallijn was zoek, alleen de muzikale momenten werden aaneengeregend. Castellucci wilde zich bewust onttrekken aan de narratieve dimensie van het werk om door te dringen tot de ruwe emoties en de filosofische kern ervan. Trouwens, elke operafanaat kent het verhaal goed genoeg.

De nieuwste conventie van de hedendaagse opera is de actualiseerbaarheid. Alles is actualiseerbaar, want er is altijd wel ergens op de wereld, zo niet in eigen land, een wantoestand om aan te klagen. Overal zijn er nog steeds dictators en tirannen, een onderdrukt volk en machtsmisbruik van een heerser, een verleider, (vermeende) ontrouw, list, omkoperij, chantage, geweld enzovoort.

Regisseur

Romeo Castellucci staat niet alleen, ook hij heeft zijn voorlopers. Sinds regisseur Patrice Chéreau ter gelegenheid van honderd jaar *Der Ring des Nibelungen* van Richard Wagner goden in kostuum met das en speer liet opdraven in Bayreuth, is het actualiseren van de opera een feit. Althans visueel, want aan de muziek wordt nooit geraakt. In het gesproken theater wordt de originele tekst niet historisch gerespecteerd, maar wordt verouderde taal gemoderniseerd, aangepast aan ons huidig taalgebruik. In de opera blijft de muziek origineel, bijgevolg kan het niet anders dan dat ook de originele tekst behouden blijft, verouderd of niet, alles blijft historisch ongewijzigd. Maar ook daarmee hoeft de regisseur geen rekening te houden: eender welke soldaat kan als nazi voorgesteld worden; een speer wordt een geweer; om het even welk wapen kan vervangen worden door een handbeweging; een rekwisiet hoeft je zelfs helemaal niet te tonen als erover gezongen wordt.

Hier gaat het om authenticiteit versus actualisering, om muziek versus regie, om het auditieve versus het visuele. Sinds jaar en dag pleit een van de eerste Vlaamse voorvechters van de authentieke uitvoering, Sigiswald Kuijken, voor een herstel van de opera als integraal trouw geheel aan de eerste historische uitvoeringen: kostuums, decor, regie en het visuele gebeuren op scène zou hij origineel-authentiek willen, net als de muziek. Maar hij krijgt geen gehoor.

Opera is regisseurstheater geworden: de regisseur kan uit de wereld van de dans, van de film of van het gesproken theater komen. Met de actuele stempel op het oude verhaal wil opera blijkbaar nog altijd wat belerend en moraliserend zijn. Met universeel gemaakte thema's vanuit een concrete casus in een opera is dat niet zo moeilijk.

Wil een operaliefhebber, die de hele dag vol stress aan het werk geweest is, met de actualiteit, met zichzelf geconfronteerd worden? Of wil hij zich alleen maar ontspannen met aangename muziek?

2 Heeft het concert codes?

De cd-opname van *Die Schöpfung* van Joseph Haydn door La Petite Bande onder leiding van Sigiswald Kuijken werd bekroond met verschillende prijzen, waaronder de *Stereo Review's Record of the Year Award for 1983* en de *Honorable Mention Continuo Magazine's Record of the Year 1983*. De liveopname van dit oratorium vond plaats op 7 oktober 1982 in het Conservatorium van Luik. Begin jaren 1980: de cd is de nieuwe drager, volgens velen krasvrij, onverslijtbaar en vooral ruisvrij. Toch lees je in het cd-boekje dat het lichte achtergrondgeluid niet aan een technische fout ligt, maar veroorzaakt is door het hevige onweer dat woedde tijdens het begin van de uitvoering: de neerslaande regen op het glazen dak van de concertzaal. Een trouwe liveopname verdoezelt niets. In diezelfde *Schöpfung* valt bij elke beluistering een houten demper – het gaat immers om authentieke instrumenten – op de grond in de scène met de Schepping van het Licht. De recitant brengt aan: ‘...und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht.’ Op die plaats staat op de partituur: ‘*Tutti senza sordini*’, ‘demper weg’ en dan laat iemand per ongeluk zijn demper op de grond vallen. Het koor en orkest beamen luid dat Gods schepping gelukt is: ‘*Licht*’.

Heilige stilte

De heilige stilte tijdens een concert is een must. Elk geluid rondom stoort: het bladeren in de programmabrochure, het fluisteren. Met een verkoudheid, veel hoesten en niezen, blijf je beter thuis. Soms vraagt de programmabrochure je gekuch te bewaren tot het moment waarop het mag, tussen twee muziekstukken in, zeker als het om een liveopname of een rechtstreekse radio-uitzending gaat.

De doorgewinterde concertbezoeker weet dat de eerste rijen niet de beste plaatsen zijn voor de akoestiek en dat hij tussen de onderdelen van een meerdelige compositie niet mag applaudisseren. Of toch: in 1897