

NIEUWE VORMEN VAN MUZIEKTHEATER INTERMEDIALITEIT ALS EXPERIMENT

Sylvia STOETZER

Een groot aantal vernieuwingen in het muziektheater vloeit voort uit de kruisbestuiving met diverse disciplines. Muziektheater gaat chemische reacties aan met film, beeldende kunst en dans. Live akoestische muziek wordt gecombineerd met elektronische soundtracks. De traditionele plot, psychologische conflicten en dramatische climaxen maken plaats voor historisch-documentair drama, een spel tussen fictie en realiteit, niet-narratieve libretti en visuele verdieping. Tegelijkertijd tekent er zich een grote diversiteit af in de manier waarop muziek wordt geïntegreerd in een dramatisch concept.

Sinds de jaren 1950 morrelen avant-gardecomponisten als John Cage, Luciano Berio, György Ligeti en Karlheinz Stockhausen en theatermakers als Robert Wilson en Peter Sellars aan vastgeroeste operaconventies. Met succes: muziektheater vormt op dit moment een levende ader met hedendaagse componisten en theatermakers maar ook met kunstenaars uit andere disciplines zoals cineast en beeldend kunstenaar Peter Greenaway. Na dertig jaar is er weer een dialoog op gang gekomen met hedendaagse componisten als Louis Andriessen en Peter Schat die zich in de jaren 1960 afkeerden van het in hun ogen traditionele, negentiende-eeuwse genre. Het gevolg van deze dialoog is een flinke impuls in het hedendaags muziektheater. Niet alleen de Nederlandse Opera maar ook kleinschalige muziektheatergezelschappen als Hollandia, Transparant en Het Huis van Bourgondië vormen laboratoria waarin een nieuwe beeldtaal wordt ontwikkeld met een multidisciplinaire aanpak. Greenaway tracht een metaforische, visuele beeldtaal te scheppen in zijn filmopera's met Andriessen. Sellars plaatst bestaande neoklassieke opera's in een nieuwe context. Zowel Peter Sellars als Pierre Audi wagen zich aan het regisseren van concertante, niet-dramatische muziek.

Het jaar 2000 was in de Lage Landen een piekjaar met producties die veel stof deden opwaaien, zoals de filmopera *Writing to Vermeer* van Andriessen, Greenaway en regisseur Saskia Boddeke en de opera buffa *HIER*^o van librettist Friso Haverkamp, componist Guus Janssen en regisseur Audi. Behalve deze nieuwe opera's werd er ook concertante muziek geënceneerd in het tweede deel van *Rêves d'un Marco Polo* van de Frans-Canadese componist Claude Vivier door Audi en in *Bijbelse Stukken* van Stravinski door Sellars, eveneens bij de Nederlandse Opera. Hollandia en Transparant brachten de coproductie *Triumph*

of *Spirit over Matter*, een 'dramma giocoso' van librettist Johan Thielemans, componist Wim Henderickx en regisseurs Paul Koek en Johan Simons. In de theaterwereld kwamen eveneens multidisciplinaire muziektheaterproducties tot stand, zoals *Reis naar de maan* van componiste Calliope Tsoupaki, en librettist annex regisseur Noël Fischer, gebaseerd op een filmscript van Garcia Lorca en de beeldende theaterexpositie *Een Huis vol Stemmen* van Orkater en het Theatermuseum.

Tekst/ docudrama

Een opvallend gegeven is dat er bij het aanbreken van het nieuwe millennium in plaats van vooruit- juist teruggeblikt wordt, in het bijzonder naar het roemrijke verleden van de Gouden Eeuw. In *Writing to Vermeer* worden de huiselijke tableaux vivants van de schilder Johannes Vermeer tot leven gewekt. De turbulente gebeurtenissen in het rampjaar 1672 van de jonge Nederlandse republiek die uitmondde in de ondergang van de economie, dito kunstmarkt en Vermeer meesleurden, worden in een historische 'documentaire' gereconstrueerd. In *HIER*⁹ waan je je in het Amsterdamse Paleis voor Volksvlucht dat in 1929 afbrandde en waar nu de foielelijke Nederlandse Bank gehuisvest is. Het muziektheaterstuk *Oldenbarnevelt* van Hollandia reconstrueert de gewelddadige dood van de gelijknamige raadspensionaris. Met het terugblikken naar historische momenten krijgt de hedendaagse opera de rol die hij vroeger had, zoals Verdi naar actuele en historische gebeurtenissen verwees. Greenaway grijpt terug naar de geschiedenis met nieuwe media als film en video. In *Writing to Vermeer* verwijst de cineast met grandguignoleske filmscènes naar historische speelfilms met documentaire-elementen zoals *Napoléon* van Abel Gance. Greenaways 'docudrama' speelt zich af in filmbeelden op grote projectieschermen, met voice-overs als in een documentaire - we krijgen les in geschiedenis via teksten die op schermen worden geprojecteerd - en anderzijds in gereconstrueerde live-scènes op het toneel.

Het historisch realisme wordt door Greenaway doorspekt met een grote dosis fictie, een middel dat in de filmwereld vaak beproefd wordt. In *Rosa, a horse drama* maakt hij gewag van een vermeende samenzwering tegen componisten die in het verleden daadwerkelijk vermoord zijn zoals Anton Webern en John Lennon. In *Writing to Vermeer* gaan historische figuren uit het leven van Vermeer hand in hand met personages uit zijn schildersdoeken, en fictieve personages. In de opera staan drie vrouwen uit het leven van Vermeer centraal, zijn vrouw Catherina Bolnes, zijn schoonmoeder en kunsthandelaar Maria Thins - beiden ontleend aan de werkelijkheid - en dan is er een fictief personage, het model Saskia de Vries. Aan deze hoofdpersonages voegde Boddeke nog een dienstbode

en melkmeid toe, personages afkomstig uit Vermeers schilderijen. Vermeer wordt omgeven door geheimzinnigheid, van hem is weinig meer bekend dan zijn nalatenschap van een vierendertigtal meesterwerken en een groot huishouden van Jan Steen met een hoop schulden. Stof genoeg om over te speculeren.

Greenaway, die eerder de film *A Zed and Two Noughts* maakte over de schilder en de Vermeer-overzichtstentoonstelling in het Mauritshuis opende, is gefascineerd door het spanningsveld tussen de serene doeken met briefschrijvende en -lezende vrouwen, taferelen die schijnbaar onaangetast lijken door de hectische periode waarin Vermeer leefde. In de opera, een hommage aan de schoonheid van de schilderijen, polariseert Greenaway die schijnbare onverenigbaarheid. Drie vrouwen schrijven fictieve brieven aan Vermeer - die afwezig is om de echtheid van een aantal schilderijen vast te stellen - en maken daarin geen gewag van de turbulente gebeurtenissen in de buitenwereld. Greenaways libretto van achttien brieven is niet narratief, zonder dramatische ontwikkeling, in tegenstelling tot *Rosa, a horse drama* waarvan het libretto veel plotlijnen kende.



Writing to Vermeer door De Nederlandse Opera (Foto: Hans van den Bogaard)

In *Writing to Vermeer* zijn er slechts twee minimale verhalen die gaan over een kind dat vernis opslokt en het model dat een man probeert te vinden. Greenaway kijkt over de schouder van Robert Wilson, die zich in zijn werk distantieert van traditioneel drama met conflicten en climaxen maar trage, evoluerende beelden op het toneel zet. Greenaway keert zich in zijn opera's eveneens af van tekstexegese en traditionele plots. De brieven aan Vermeer geven huiselijke en liefdesboodschappen door, ze roepen visuele metaforen op die naar schilderijen van Vermeer, de kunsthandel, Greenaways stokpaardje kalligrafie en naar de Zeitgeist tijdens de Republiek verwijzen. Andriessens muziek roept reminiscenties op aan Sweelinck, tijdgenoot van Vermeer en zit vol barokke stijlmidelen als spiegels en kreeften. Andriessen en Greenaway zijn beiden geïnteresseerd in de formele middelen waarmee Vermeer ontroering weet op te wekken.

HIER^o speelt zich net als *Writing to Vermeer* af in de nadagen van de Republiek. Ook hier wordt historisch realisme vermengd met fictie, maar nu in de gedaante van een opera buffa. Het libretto is een moralistische fabel met verwijzingen naar de 'historische' werkelijkheid alsmede doemscenario's voor de toekomst. De stad Amsterdam kan zich niet neerleggen bij de neergang na een periode van bloei en streeft op megalomane manier naar een eeuwigdurende Gouden Eeuw. Deze droom concretiseert zich in het Paleis voor Volksvlucht (1859-1929) dat bewoond wordt door drie personages die allen streven naar onsterfelijkheid. *HIER*^o streeft naar vergoddelijking met zijn vennootschap in menselijke orgaantransplantaties, genmutaties en klonen. Het Faustiaanse personage is geënt op één van de historische eigenaars van het Paleis, de jurist en telg uit een regentengeslacht F.A. van Hall, die zelf investeerde in ambitieuze fantasieprojecten als een onderzeese spoorweg van Ierland naar Newfoundland. Uiteindelijk gaat *HIER*^o ten onder aan zijn megalomane streven en daarmee het Paleis voor Volksvlucht en de stad Amsterdam. In tegenstelling tot de brieven aan Vermeer is bij Haverkamp tekstexegese onontbeerlijk. Het libretto is een cryptogram van verticale en horizontale verhaallijnen die op elkaar botsen. Haverkamps collage van teksten bevat bij vlagen geniale en hilarische vondsten, woordspelingen als *HIER*^onamaals en *HIER*^oarchie, stapelwoorden van aan elkaar geplakte associaties, wiskundige tekens. Je raakt echter het spoor bijster in het onontwarbare kluwen van het geforceerde libretto. Als een eigentijdse Multatuli neemt Haverkamp de Nederlandse hypocrysie, het winstbejag en de zelfingenomenheid op de hak. *In der Beschränkung zeigt sich der Meister*, luidt het spreekwoord. Haverkamp verliest zich hopeloos in zijn stortvloed van woorden en donderpreken, en valt zelf ten prooi aan de moraal van deze Faustiaanse fabel.

Verleden

Mauricio Kagel gaat doortastender te werk in zijn liederen-opera *Aus Deutschland* (1977) waarin hij commentaar levert op de Duitse romantiek aan de hand van het romantische genre bij uitstek: de negentiende-eeuwse liedkunst. Kagel becommentarieert de romantiek op paradoxale wijze. De versmelting van lied en opera wijst op zichzelf al op een innerlijke tegenspraak: is het lied drama of lyriek? Vertel je als zanger over iets of speel je het personage zelf?! Liszts uitspraak dat Schuberts liederen miniatuuropera's vormen, inspireerde Kagel tot het schrijven van de liederen-opera. Het libretto vormt een collage van liedteksten waarin hij Heinrich Heine, Wilhelm Müller en Goethe citeert. De muziek is echter van Kagel, in zijn woorden: *Es klingt nach Kagel, erinnert doch an Schubert*. De componist die beweert het muziektheater uitgevonden te hebben, probeert onderhuidse theatrale elementen van de liedteksten bloot te leggen en dynamisch muziektheater te scheppen uit een statisch gebeuren van de liedtraditie.

Zo treden Goethe, Schubert, Heine, de dood en het meisje - een verwijzing naar *Der Tod und Das Mädchen* van Schubert - als handelende personages op. Kagel past Brechtiaanse vervreemdingseffecten toe. Goethe wordt een zwarte, Schubert een vrolijke kamerzanger in weerwil van zijn depressieve kant, Heine een vrouw. Kagel tracht de historische realiteit van de romantiek te laten botsen met utopische realiteiten met behulp van spiegelingen en vervreemdingseffecten. De modernist legt de essentie van de Duitse romantiek bloot: de vlucht naar binnen compleet met doodsverlangen, als gevolg van de dialectiek tussen de realiteit en de utopie. Aan Schuberts *Winterreise* lag een romantische depressie ten grondslag, de hedendaagse luisteraar ervaart echter veeleer het schone dan de treurigheid. De schone illusie en esthetische beleving van de liedkunst worden door Kagel wreed verstoord door lelijk gezang, spreekstemmen en ontstemde vleugels.

Beeld/Visualiteit

Het toneelbeeld van *Aus Deutschland* - in de uitvoering van het Holland Festival 1997 en ontworpen door regisseur en decorontwerper Herbert Wernicke - bestaat uit een krankzinnige ruïne van vijfenzeventig kapotte vleugels, die her en der over het toneel verspreid liggen, af en toe vliegt er ook nog eentje voorbij. Kagel verwijst naar de sleutelrol die de piano speelt in de liedkunst. Het landschap van kapotte en verstemde vleugels is een prachtige metafoor voor de thema's uit de romantiek zoals doodsverlangen en de natuur en beeldt letterlijk de brokstukken uit van de zwartste periode uit de geschiedenis.

Visuele metaforen als deze zijn koren op de molen voor Greenaway die vindt dat het daar in de opera aan ontbreekt.² De western-opera *Rosa, a horse drama* en het brievenepos *Writing to Vermeer* zijn een lust voor het oog en het oor. Beide filmopera's spelen in op een dubbele verwachting van het publiek, de première van een nieuwe opera en die van een grote film. Naar eigen zeggen vindt Greenaway nieuwe talen uit, dit keer gewapend met zijn oude liefde Vermeer. In navolging van cineast Jean-Luc Godard beschouwt Greenaway de zeventiende-eeuwse schilder als de voorloper van cinema en fotografie omdat hij split-seconds schilderde. Ongeplande, stille momenten werden door Vermeer op fotografische wijze vastgelegd met vreemde kaders. Greenaway brengt samen met Boddeke de spanningsmomenten van Vermeer tot leven. Film interacteert met live-drama, met muziek als katalysator. Greenaway blikt terug naar de avant-gardefilms van René Clair die al in 1910 experimenteerde met live-acteurs en film. Net als Clair gebruikt hij een hoop trucs die je eraan helpen herinneren dat je zelfbewust naar een film kijkt. Zo laat hij projectieschermen naar beneden zakken waardoor het publiek zich realiseert, ach, het is maar een opera. Greenaway bedient zich verder van een arsenaal aan special effects. Close-ups en uitsnedes van schilderijen van Vermeer worden op acht videoschermen geprojecteerd en interacteren met het drama op het toneel. Zo dramatiseren Boddeke en Greenaway een spanningsmoment uit *De vrouw met parelsnoer* door behalve een projectie van het schilderij te tonen, ook het snoer op het toneel te laten breken.

Boddeke vermenigvuldigde de personages met dansende en acterende alter ego's om de voorstelling uit de realiteit te halen, en die een universeel karakter te geven. De vrouwen en kinderen bevinden zich op een gigantisch canvas, omringd door water, dat als een Jackson Pollock beklad wordt met vloeistoffen die hun hermetische huishouden trachten binnen te dringen, als melk, bloed en gele vernis. De postmoderne voorstelling werpt een nieuw licht op het dilemma beheersbaarheid en onbeheersbaarheid van de personages. De vrouwen proberen de harmonie en sereniteit krampachtig in stand te houden, dat symboliseren ze onder meer door het schoonschrobben van het canvas. De harmonie wordt door de gewelddadige invloeden van buitenaf echter uit balans gebracht. De voorstelling verwijdert zich van de familie Vermeer en wordt steeds universeler. In het apocalyptische slot worden de tableaux vivants overspoeld door een bijbelse zondvloed van water - een verwijzing naar het doorprikken van de dijken om een Franse invasie te verijdelen. Helaas komt de sereniteit van Vermeers schilderijen, het hoofdthema van de opera, niet uit de verf. Zijn op de schilderijen hooguit twee of drie personages aanwezig, in de opera wemelt het steeds van de personages. Desondanks blazen Greenaway en Boddeke de opera wel nieuw leven in met een

indringende, metaforische beeldtaal. Het slotbeeld, ijzeren karkassen van jurken van geharnaste vrouwen, blijft nog lang op je netvlies hangen.

In *Triumph of Spirit over Matter* - een coproductie van Transparant en Hollandia, die eveneens over de schoonheid van de schilderkunst gaat - heeft architecte Francine Houben aan elk archetype in de opera een leitmotiv meegegeven in de vorm van een designstoel. De neo-expressionistische kameropera van librettist Thielemans en componist Henderickx doet *Lulu* van Alban Berg dunnetjes over maar steekt uiteindelijk de draak met de groteske gebaren van de Weense School. Het klassieke conflict van de kunstenaar tussen het streven naar schoonheid en gebrek aan erkenning staat centraal. De slotscène is een vijftiende-eeuwse allegorie op de schoonheid. De commedia dell'arte-plot gaat over de manipulaties in de kunstwereld. Het leitmotiv van de kunstenaar is de *wiggle*, geïnspireerd op de zigzagstoel van Rietveld. De galeriehouder rolt in een gladder, blauwe aluminiumstoel en in *la chaise* zetelt de 'Lulu' van deze opera. Rondom de femme fatale - overigens een oubollig gegeven, waarom geen vrouwelijke kunstenaar of galeriehouder? - ontspint zich een hilarische stoelendans.

De enceneringen van muziektheatergezelschap Hollandia worden vergeleken met het werk van de beeldend kunstenaar Christian Boltanski, die historische gebeurtenissen reconstrueert, met materialen uit het echte leven.³ In de Holland Festival-productie *Judith*, een adaptatie door dramaturg Tom Blokdijk van een toneelstuk uit 1870 van Hebbels, wordt de knisperende droogte van de stad Bethulië adembenemend uitgebeeld door balen samengeperst oud papier. De gangstelsels tussen de balen papier fungeren als loopgraven waaruit de bewoners zich verassenderwijs één voor één naar boven wurmen. Net als in Vermeer zijn er meerdere actrices en danseressen die het personage Judith uitbeelden. Maar hier werkt het middel van regisseur Johan Simons spanningsverhogend, door het oproepen van de vraag welke Judith voldoet aan het profiel om Holofernes te ontvoeren.

Beeldend geluidstheater als een vernieuwende vorm van muziektheater kwam uit de hoek van Orkater en het Theatrumuseum. In de coproductie *Een Huis Vol Stemmen* wordt de bezoeker op een dwaalspoor gebracht in een geheugenlabrynt. In plaats van dat de toeschouwer behaaglijk in het donker achterover leunt, is de attitude museaal. De illusie, die normaal in het donker ontstaat, wordt fysiek. De expositie is ontsproten aan het brein van Orkatercomponist en geluidskunstenaar Thijs van der Poll. Hij kwam op het lumineuze idee om de theaterherinnering van Nederland, opgeslagen in het Theaterinstituut, te dramatiseren. Geheugenexpert Bernlef voegde hersenspinsels toe aan Van der Polls collage van theaterstemmen

en diens *musique concrète*. Beeldend kunstenaar Jeroen Kee ontwierp een labyrint dat over een eigen wil beschikt. Deuren gaan spontaan open en dicht, stemmen spreken tot je, theaterlicht gaat aan en uit in geheime nisjes. De expositie is een prachtige verwijzing naar het geheugentheater uit de Italiaanse Renaissance, een gebouw waarin de bezoeker plaatsnam om via het opendoen van deuren en kastjes zijn eigen geheugen op te laden. De voorstelling wekt de schijn van interactiviteit, het was aardig geweest om die daadwerkelijk te bewerkstelligen.

Integratie?

Beeld, muziek, geluid, historische theaterstemmen, teksten en locatie zijn in een *Huis vol Stemmen* knap geïntegreerd in een hecht concept van geheugentheater. Je denkt via herinneringen een persoonlijkheid te hebben, *Een Huis Vol Stemmen* berooft je van die zekerheid. Je droomt dat je op het toneel staat en je teksten kwijt bent. Aarzelande toonladders appelleren aan een geheugendefect. Het Theaterinstituut zelf, waar de beeldende geluidsexpositie te bewonderen is, werkt volgens Jeroen Kee door de ingrijpende renovatie als een gebouw met geheugenbeschadiging. *Een Huis Vol Stemmen* is op de locatie - het Theaterarchief - toegespitst, en werkt zeer effectief. Een andere locatie die zeer tot de verbeelding sprak was de gashouder van de Amsterdamse Westergasfabriek waar de Holland Festival-productie *Rêves d'un Marco Polo* plaatsvond in een fantastische encensering door Pierre Audi en lichtontwerper Jean Kalman. Het industriële amfitheater roept tegelijkertijd een sprookjes- en spooksfeer op. De diepe zieleroerselen van de Canadese componist Claude Vivier - geobsedeerd door de dood en in 1983 op Pasolini-wijze vermoord - komen hier tot hun recht. Muziek, drama en beeld zijn ook verweven in een hecht concept in Pierre Audi's encensering.

Hoewel Audi's regie soms modernistisch aandoet, geeft dat absoluut niet omdat zijn regie maximaal resultaat uit de muziek weet te halen. In *Kopernikus* interacteren de musici met de zangers, dirigent Reinbert de Leeuw is voor het publiek verdedkt opgesteld, middelen die al door Stockhausen in *Momente* en door Ligeti in *Aventures* werden beproefd. Viviers' modernistische muziektheaterstuk kent geen rolverdeling in de partituur, geen plot, geen continue zanglijn, geen dramatisch conflict. Zijn muzikale taal in dit vroege, diverse werk uit 1979 is nog niet zo uitgekristalliseerd en beladen als in de latere *Marco Polo*-cyclus. Maar als in een puzzel valt alles op zijn plaats. Zangers gaan moeiteloos over van Viviers verzonnen taal naar Franse, gesproken teksten, zingen door kartonnen kokers, fluiten. Musici van het Asko-Schönberg Ensemble en zangers vormen koppels, doen afstand van hun identiteit, en krijgen een nieuwe, met *commedia dell'arte*-maskers.

Audi en De Leeuw nemen de toeschouwer mee naar een wonderbaarlijke, dromerige wereld, waarin de Koningin van de Nacht, en historische figuren als Mozart en Lewis Carroll ronddwalen. De componist identificeerde zich met de bariton martin (lichte bariton), prachtig vertolkt door Karl Daymond. Diens toespraak over liefde, eeuwigheid en vrede is Vivier zelf. Lineaire dramatische lijnen staan haaks op gelijktijdige kernen op het toneel. Muziek en handeling vormen in *Kopernikus* één organisch geheel.

Aan die maatstaf voldeed *Writing to Vermeer* weer minder. De dramatische ontwikkeling van de opera zat niet in het libretto van brieven - de vrouwen schrijven allang niet meer wat ze denken - maar in de muziek. Drama ontwikkelde zich uit de angst voor wat zich afspeelde. Andriessen zoomt als een camera obscura in op de bedrieglijke sereniteit van de drie briefschrijfsters, waardoor een tegenstelling ontstaat tussen wat ze schrijven en zingen. De muziek vertolkt de ware gevoelens van deze vrouwen.

De subtiliteit en intimiteit van Andriessens dubbele bodems werden echter overstemd door het geweld op het toneel. Andriessen wilde een verstild moment wanneer het model Saskia het leitmotiv van de opera *Mein Junges Leben hat ein End* zingt, een verwijzing naar *De Muziekles* van Vermeer en tijdgenoot Sweelinck. Boddeke wilde de dramatische lijn echter niet stoppen. Greenaway, Boddeke en Andriessen gingen ieder teveel hun eigen gang. Andriessen lijkt een interessante weg in te slaan met muziek die meer open is, nieuw materiaal, minder puls, tijdstructuren en in beperkte mate kansoperaties, ontleend aan componist Cage. Hij vond in Cage een equivalent voor het conceptuele, niet-narratieve libretto van Greenaway. Zijn muziek komt voorlopig echter beter tot haar recht in een concertante uitvoering. Muziek en drama hoeven elkaar helemaal niet te illustreren, mogen zelfs botsen. Maar ze moeten wel op bepaalde momenten samenkomen, of gebaseerd zijn op dezelfde principes. Choreograaf Cunningham hoorde de muziek van Cage pas als die af was, maar ze werkten wel met dezelfde duur, ritmische structuren, tijdlengten en kansoperaties.

Evenwicht

De nieuwe media als film, dans en elektronische muziek voegen niet altijd wat toe, illustreren teveel of staan zelfs in de weg in *Il combattimento*. Een andere voetangel in muziektheater is dat beide elementen, muziek en drama, niet altijd volwaardig zijn. Vaak speelt muziek een begeleidende rol en kom je muzikaal eenvoudigweg niet aan je trekken. In *Judith* helpen de klappen van Paul Koek op zelfgemaakte slagwerkinstrumenten en de samples van Ton van der Meer de

lange teksten van Hebbels uit 1870 te verteren. Je stapt net even uit een emotie. Maar de muziek staat te weinig op zichzelf. Ze is overigens pas achteraf bij het bestaande toneelstuk geschreven. Componiste Calliope Tsoupaki, die veel ervaring met muziektheater heeft, weet een beter evenwicht te vinden. Voor *Reis naar de maan*, een muziektheaterproductie van Het Huis van Bourgondië schreef ze monumentale liederen, waarin ze aan het Griekse kunstlied een eigenaardige draai geeft met Spaanse madrigalen en flamenco.⁴ De componiste, ook wel de Monteverdi van de twintigste eeuw genoemd, wisselde de intieme, dramatische liederen af met ijle, instrumentale muziek. Regisseur Noël Fischer kreeg de speelruimte om deze instrumentale muziek te onderbreken. Toch ontstaat er frictie tussen de componiste en regisseur die een aria bruusk onderbreekt tegen de wil van de componist. In het libretto, gebaseerd op een surrealistisch filmscenario van Garcia Lorca, werden het muzikale en theatrale zelfs als twee personages tegen elkaar uitgespeeld. De zanger Federico, zijn naam verwijst naar Lorca, zingt over onschuld die verloren gaat. De acteur Cheiron, zijn tegenspeler, lokt uit wat er met Federico gebeurt en personifieert de transformaties die Federico doormaakt, zoals angst voor de dood.

In *HIER°* van Janssen en Haverkamp zitten nog andere voetangels en klemmen, zoals het verwijzen naar niet-westerse muziek, in dit geval Peking Opera. In *HIER°* speelt behalve van Hall nog een ander historisch personage een rol, de Chinees Hong (1814-1864), een figuur die leven en dood wilde onderwerpen door manipulatie van een Heilige Drie-eenheid, in de opera voorgesteld door hemelse prinsessen. Drie Peking Opera-zangeressen vertolken die rollen, begeleid door Peking Opera-musici in de orkestbak. Het zou aardig geweest zijn als Janssen de achttiende- en negentiende-eeuwse Peking Opera-muziek had kunnen integreren in zijn eigen idioom. Dat is nu precies wat hij niet heeft gedaan. Hij heeft een aantal Peking Opera's bestudeerd en een nauwgezette imitatie gemaakt. Deze fragmenten staan nu als implantaten volkomen los van de rest van de muziek en dat terwijl de muziek toch al episodisch is. Daar komt bij dat in Audi's ensenering deze drie Peking Opera-rollen totaal inboeten aan de grote dramatische kwaliteit van Peking Opera. De drie vrouwen beantwoorden in zijn regie aan clichés van Aziatische, onderdanige vrouwen en roepen - bedoeld of onbedoeld - en passant ook nog beelden op van de Aziatische seksindustrie. Het gestileerde van Peking Opera is door Audi volledig weggefileerd.

Opera of muziektheater?

De afbakening tussen hedendaagse opera en muziektheater blijkt hoogst arbitrair. Het traditionele onderscheid tussen opera waarin gezongen wordt en

muziektheater waarin gesproken wordt is aan het vervagen. Zo speelt in *HIER*^o de verteller een sleutelrol: het androgyne personage Witte Schaduw van de Heilige Drie-eenheid, briljant vertolkt door acteur Huib Rooymans, is een trait d'union tussen hemel en aarde, interacteert met de zangers. In *Kopernikus* acteren musici samen met de zangers in de regie van Audi. De musici hebben maandenlang gerepeteerd om de muziek van Vivier uit hun hoofd te leren om zich op het podium vrij te kunnen bewegen. Het resultaat is er dan ook naar. In een aantal *Marco Polo*-stukken treedt er een mannelijke verteller op - acteur Johan Leysen - zij aan zij met de zangers en zangeressen. *Kopernikus* is een echt muziektheaterstuk, de *Marco Polo*-cyclus bestaat uit niet dramatische, concertante composities die door Vivier als een opéra fleuve werden beoogd. Het drama zit in de muziek besloten. Verschillen tussen opera en muziektheater treden op wanneer in muziektheater de muziek soms onderbroken kan worden door de regisseur - zoals in *Reis naar de maan* gebeurde - of een ondersteunende rol heeft - zoals in *Judith*. In de opera vormen de muziek en zang juist het uitgangspunt en zijn onaantastbaar. In de muziek kan niet worden geknipt. Andriessen introduceerde een nieuwe zangsthetiek in opera, zonder vibrato en zonder belcanto, meer richting jazz. Guus Janssen brengt vernieuwing aan in de opera door in *HIER*^o met improvisatie- en jazzmusici te werken die de ruimte krijgen om te improviseren.

Hollandia-regisseurs Paul Koek en Johan Simons brachten vernieuwingen aan in de theaterwereld door muzikale principes toe te passen op de tekstbehandeling en muzikanten te laten acteren. In de neo-expressionistische kameropera *Triumph of Spirit over Matter* werd er onder hun regie met de zangers eerst inhoudelijk over de tekst gedebatteerd voordat de partituur werd doorgezongen. Koek laat muziek en drama in deze opera af en toe slecht op elkaar vallen. In *Reis naar de Maan* zijn het muzikale - de zanger - en het theatrale - de acteur - zelfs expliciet elkaars tegenspeler. In tegenstelling tot in *Writing to Vermeer* wordt door Calliope Tsoupaki van de zanger wel verwacht dat hij belcanto zingt in de aria. En om het nog ingewikkelder te maken, het libretto was geïnspireerd op een associatief scenario voor een stomme film van Garcia Lorca uit 1929. De voorstelling werd opgeluisterd met een installatie en videobeelden.

In *Writing to Vermeer* werd behalve met zangeressen ook met danseressen en actrices gewerkt, die tijdens de repetities improviseerden. Door de raakvlakken met film scheppen Andriessen, Greenaway en Boddeke zelfs een nieuw genre, filmopera of operafilm. *Writing to Vermeer* zal ongetwijfeld net als *Rosa, a horse drama* uitkomen op film. Beide zijn misschien wel anti-opera's, in *Writing to Vermeer* is de schilder afwezig, *Rosa* gaat eerder over Esmeralda. In *Viviers Kopernikus* wordt de astronoom ook alleen maar aangeroepen en komt het cen-

trale personage Agni sporadisch voor. Vivier voegde individuele expressie toe aan avant-gardetechnieken en oosterse muziek. In het postdramatische en multidisciplinaire muziektheater lijkt kortom de volgende conclusie gerechtvaardigd: bestaande elementen worden op een persoonlijke manier opnieuw gerangschikt en in een nieuwe context geplaatst.

NOTEN

- ¹ Reinbert de Leeuw, "Spiegel und Paradox oder 'Aus Deutschland' als Verfahren", in: Werner Klüppelholz (Hrsg.), *Kagel*, Keulen, 1991, p. 181.
- ² Sylvia Stotzer, "Brieven aan Vermeer", *TheaterMaker*, 3 (1999), nr. 9, pp. 8-13.
- ³ Sylvia Stotzer, "Kruisbestuiving in het muziektheater", *TheaterMaker*, 4 (2000), nr. 7, pp. 13-15.
- ⁴ Sylvia Stotzer, "De Monteverdi van de twintigste eeuw", *TheaterMaker*, 3 (1999), nr. 7, pp. 24-27.