

**'LEISE ABER VOLL'**  
**TRI SESTRI VAN PETER EÖTVÖS**

Willem BRULS

In de jaren 1980 bracht ik voor het eerst een bezoek aan Rusland. Gorbatsjov was net aan de macht en er deden zich al de eerste tekenen van wat meer vrijheid voor. Een van de mensen die ik leerde kennen bracht het zo onder woorden: "Er verandert hier nooit iets, maar we mogen er nu wel over praten dat er niets verandert." Toen ik in het midden van de jaren 1990 terugkeerde, was er naar mijn idee veel veranderd. Zo was het opmerkelijk dat ik in Sint-Petersburg op de Nevski Prospekt vol uitdagende nieuwsgierigheid werd opgenomen door de voorbijgangers. Tien jaar daarvoor keek men alleen maar naar de grond en werd elke blik ontweken. Ik ben me ervan bewust dat deze observaties van een buitenstaander, van een toerist zijn, en dat ik geen enkel zicht heb op de wijze waarop de zaken in Rusland al dan niet hetzelfde zijn gebleven. Toch viel me nog iets op, iets dat volkomen marginaal is, maar dat ik wel opmerkelijk vond. Er werd muziek gemaakt op straat. In de bekendste voetgangerstunnel van Sint-Petersburg - daar waar de Sadovajastraat de Nevski kruist - zat een jongetje van een jaar of acht, negen op een virtuoze manier accordeon te spelen. Het was hartverscheurend om te zien hoe die piepkleine handjes deze intens melancholieke klanken voortbrachten. Talloze Russische vrouwen dromden eromheen, met tranen in de ogen, en de roebelbiljetten vulden de plastic zak die voor de jongen lag. De oude kinderjuffrouw Anfisa zegt in Tsjechovs *Drie zusters*, als zij op gegeven ogenblik straatmuzikanten hoort: "Een zwaar leven. Als je genoeg te eten hebt, ga je geen muziek maken op straat." Wat was hier eigenlijk veranderd?

"De muziek is zo opgewekt." Dit zijn de eerste woorden die de drie zusters Olga, Masja en Irina in de proloog van de opera *Tri sestri* van Peter Eötvös zingen. Opgewekt? De manier waarop dit wordt gezongen is allerminst opgewekt en de onderliggende orkestklanken zijn dat evenmin. Wat we horen is het melancholieke geluid van een accordeon, die heel aarzelend de opera had geopend. Daaruit ontstaat langzaam maar zeker de grondtoon van het werk dat gaat volgen; een opera vol stilte en stilstand, met muziek die eerder onveranderlijkheid dan beweging oproept, die zich niet ontwikkelt maar steeds varieert rond een onontkoombare kern. Meer nog dan het toneelstuk van Tsjechov, waar het werk op gebaseerd is, lijkt de opera *Tri sestri* de thema's te vangen waar het de schrijver om te doen was: melancholie, bitterzoete humor, defaitisme, verstarring, zinloosheid, leegheid, wanhoop.

Tsjechov beschrijft in het tweede bedrijf een discussie tussen commandant Wersjenin en baron Toezenbach. Daar wordt deze uitzichtloosheid verwoord. Wersjenin gelooft dat er in een verre toekomst iets zal veranderen aan de omstandigheden waarin mensen leven. Toezenbach is het daar niet mee eens:

Niet alleen over tweehonderd of driehonderd, maar zelfs over een miljoen jaar zal het leven precies zo blijven als het was; het verandert niet, het blijft bestendig, volgt zijn eigen wetten, waarop u geen invloed heeft of die u in elk geval nooit zult herkennen.

Dat neemt niet weg dat er met de moed der wanhoop wordt gezocht naar een uitweg uit deze beklemmende situatie. Een akte eerder was het juist Toezenbach die het verlangen naar verandering uitdrukte:

De tijd is gekomen, iets geweldigs komt op ons af, op ons allemaal, een gezonde sterke storm steekt op, die zal komen, hij is al dichtbij en zal binnenkort de laksheid uit onze samenleving wegvegen, de onverschilligheid, het vooroordeel tegen werk, de amorfe verveling.

Deze visionaire gedachten, die Tsjechov de baron hier in 1900 in de mond legt, zijn vaak gezien als een aankondiging van de Russische Revolutie. Honderd jaar later, terugkijkend op de Russische geschiedenis in de twintigste eeuw, kunnen wij ons wederom afvragen in hoeverre er sprake van verandering en vooruitgang is geweest. Heeft de verhuizing naar Moskou, zoals de drie zusters wilden, ooit plaatsgehad?

De eerste aanwijzing voor het gebruik van een accordeon in de opera is in het toneelstuk zelf te vinden. Bij de opening van het tweede bedrijf schrijft Tsjechov als regieaanwijzing: *Het is acht uur 's avonds. Achter het toneel wordt, nauwelijks hoorbaar, op straat trekharmonica gespeeld. Geen licht.* Het dramatische effect van deze aanwijzing is niet mis te verstaan. Tsjechov weet hier, net als in zijn taalgebruik, in enkele trefzekere penseelstreken een hele wereld op te roepen. De klanken van de accordeon verwoorden het levensgevoel van de protagonisten. Het is die avond carnaval in de stad en er wordt feestgevierd, maar de muziek klinkt allesbehalve opgewekt.

Het is tekenend voor de opera *Tri sestri* dat hij opent met de woorden "De muziek is zo opgewekt." Als we in het toneelstuk op zoek gaan naar de herkomst van deze woorden, moeten we naar het einde van het vierde bedrijf, naar het slot van het stuk. Als in hun stadje de laatste officier is vertrokken en alle illusies van

de drie zusters definitief zijn vervlogen, zoeken ze steun bij elkaar. In de verte klinkt de marsmuziek van het afmarcherende regiment, en met die klanken verdwijnt de laatste mogelijkheid om hun leven nog te veranderen of enige zin te geven. Dat weten zij, en ze zijn wanhopig, maar de langzaam oplossende muziek geeft hun op een bittere manier hoop. Olga: "De muziek speelt zo vrolijk, zo blij, en het lijkt me, nog even, en we zullen weten waarom we leven, waarom we lijden..." Van deze slotscène maakte Eötvös een proloog, met begeleiding van onder andere een accordeon. Hij toont ons bij voorbaat de uitkomst van het verhaal, waaruit we mogen concluderen dat het hem blijkbaar niet gaat om de ontknoping van een plot of om een chronologische afwikkeling van gebeurtenissen, maar om iets anders.

### Eötvös

Peter Eötvös (Transsylvanië 1944) had, voordat hij *Tri sestri* componeerde, geen naam als theater- of operacomponist. Na zijn studies en werkzaamheden bij Stockhausen in Keulen en Boulez in Parijs werd hij vooral bekend met zijn symfonische en elektronische muziek. Wat wel opvalt is dat zijn muziek altijd sterk programmatisch en imaginair van karakter is geweest. In 1961 ging zijn stuk *Kosmos* in première, een werk waarin hij de verschillende bewegingen van de oerknal en de ontwikkeling van ruimte en tijd verbeeldde. Recenter is zijn grote orkestwerk *Atlantis* uit 1995, waarin weliswaar geen theatrale, maar een niet minder suggestieve klankwereld wordt opgeroepen. Toch heeft het theater een grote rol gespeeld in de artistieke ontwikkeling van de componist. Al snel verhuisde Eötvös van het platteland naar Boedapest, waar hij in de jaren 1960 terecht kwam bij de Hongaarse, Tsjechische en Russische avant-garde. Als componist en geluidstechnicus werkte hij mee aan talloze theater- en musicalvoorstellingen en dit mondde uit in het componeren van de filmmuziek voor *L'âge des Illusions* van regisseur István Szabo.

Door zijn verhuizing naar West-Europa en naar de avant-gardecentra in Duitsland en Frankrijk, verdwijnt dit theatrale aspect naar de achtergrond. Maar het bloed kruipt waar het niet gaan kan. In 1975 schrijft Eötvös *Radamès*, een kleine kameropera waarin een tenor tussen een theater-, opera- en filmregisseur terecht komt. Belangrijk is eveneens *Chinese Opera* uit 1986, een puur instrumentaal stuk voor kamerorkest met muzikale portretten van de regisseurs Klaus-Michael Grüber, Peter Brook, Patrice Chéreau, Robert Wilson en Jacques Tati. Zij hebben stuk voor stuk invloed uitgeoefend op de ontwikkeling van de componist, soms op een heel directe wijze door een bepaalde samenwerking, soms alleen maar in abstracte zin. Met de compositie van *Tri sestri* lijkt Eötvös een weg terug

te hebben gevonden naar zijn verleden. Zelf omschrijft hij het als het hervinden van zijn ik. In een interview zei hij ooit naar aanleiding van zijn opera:

Ik heb bepaalde intervallen, bepaalde ritmen en bepaalde instrumentale constellaties gebruikt om het publiek met een zo helder en begrijpelijk mogelijke taal te bereiken. Ik heb de dramaturgische regels gebruikt die ik in mijn jeugd als toeschouwer bij stukken van Shakespeare en Ibsen heb geleerd en daarna door mijn eigen theaterervaringen heb verdiept.

Misschien had Boulez gelijk toen hij zei dat Eötvös met deze opera - net zoals in *Blauwbaards Burcht* van zijn landgenoot Bartók - de zevende deur van zijn innerlijk opende. Eerder was deze theaterkant trouwens al aan de oppervlakte gekomen bij zijn veelvuldige activiteiten als dirigent. In Amsterdam werkte Eötvös met Grüber aan een productie van Bruno Maderna's *Hyperion* en in Brussel dirigeerde hij enkele jaren geleden de voorstelling *Prometeo* van Luigi Nono, in de regie van Wilson. Binnenkort zal hij onder andere in Brussel een voorstelling van Janáček's *Die Sacke Makropulos* leiden. De compositieopdrachten in de nabije en verre toekomst zijn bijna exclusief op muziektheater- of operavoorstellingen gericht. Eötvös werkt op dit moment simultaan aan vier nieuwe producties: twee voor Parijs, een voor Frankfurt en een voor Düsseldorf.

De opera *Tri sestri* werd al in 1988 besteld door de Opéra de Lyon, maar het zou tien jaar duren voordat de première op 13 maart 1998 in dit theater plaatsvond. In de tussentijd moest Eötvös niet alleen een onderwerp en librettist vinden en de muziek componeren - er was nog een andere reden voor de lange ontwikkelingsgang. Om de wereld van de opera te herontdekken en op de hoogte te geraken van de praktische gang van zaken, vond de componist het belangrijk om in het huis waarvoor hij de opera schreef, eerst zelf een productie te leiden. Dat werd Mozarts *Don Giovanni*. Vervolgens zette hij zich met intendant Jean-Pierre Brossman aan de samenstelling van het artistieke team en de bezetting. Dit zorgvuldige voorbereiden en langzaam maar gestadig benaderen van zijn onderwerp kenmerken de componist ten voeten uit.

Met de Duitse librettist Claus Henneberg, die eerder faam had verworven met zijn tekst voor de opera *Lear* van Aribert Reimann, kwam Eötvös op het idee om het bekende toneelstuk van Tsjechov als onderwerp te nemen. De librettoversie die Henneberg vervolgens leverde was veeleer een uittreksel of verdichting van de toneeltekst, een principe dat hij ook bij *Lear* had gehanteerd. Deze tekstreductie kon Eötvös echter niet bekoren omdat hij geen illustratieve muziek bij een verhaal wilde schrijven. Zo kwam het werk enkele jaren stil te liggen. Omdat

Henneberg niet veel later overleed, besloot de componist zelf verder te gaan. Hij was veel meer geïnteresseerd in de structuren van het stuk dan in de plot, iets wat Tsjechov in feite ook al had gedaan in de verhoudingen tussen de verschillende personages. Het ging hem meer om stemmingen, onderhuidse spanningen en verschuivende loyaliteiten dan om een uitvoerige en duidelijke dramatische handeling. De kern lag voor Eötvös in de emotionele en amoureuze driehoeksverhoudingen van Irina, Masja en het schoonzusje Natasja. Vanuit dit basisgegeven bouwde hij zowel de dramaturgische lijnen als de muzikale compositie op, en het spreekt vanzelf dat deze twee elementen elkaar inhoudelijk voortdurend zouden gaan aanraken en versterken.

### *Tri sestri*

Het toneelstuk van Tsjechov kent vier bedrijven. In het eerste leren we de drie zusters Olga, Masja en Irina Prozorov, hun broer Andrej Prozorov en zijn geliefde en latere echtgenote Natasja kennen. Op de naamdag van Irina krijgt de familie bezoek van de officieren die in het gouvernementsstadje zijn gelegerd, en er volgt een introductie van bijna alle karakters. Belangrijk voor Eötvös is dat baron Toezenbach hier voor de eerste keer zijn liefde voor Irina bekent. In het tweede bedrijf volgt het mislukte carnavalsfeest. Hier volgen de liefdesverklaringen van commandant Versjenin aan Masja en die van kapitein Soljoni aan Irina elkaar op. Zijdelings vinden er toespelingen plaats op de buitenechtelijke verhouding die Natasja met districtsvoorzitter Protopopov heeft. In het derde bedrijf, waarin de grote brand plaatsvindt, lijken de onderlinge gevoelens en irritaties tot een kookpunt te geraken. Het vierde bedrijf toont tenslotte het wegebben van alle spanningen, waarbij het vertrek van de officieren de laatste hoop lijkt te smoren. Dramatisch hoogtepunt is Toezenbachs dood, die niet alleen Irina met - ingehouden - wanhoop vervult, maar ook voor Olga en Masja een definitief teken van zinloosheid en onmogelijkheid tot verandering is.

Eötvös nam geen genoegen met deze logische chronologie en ontwierp een libretto met een geheel eigen logica. Dat opent in de eerste plaats met de genoemde proloog van de drie zusters. Daarop volgen drie zogenaamde sequenties, die de gebeurtenissen van het verhaal telkens vanuit het perspectief van een bepaald personage vertellen. Dat zijn achtereenvolgens Irina, Andrej en Masja. De belangrijkste verandering ten opzichte van het oorspronkelijke toneelstuk ligt in het feit dat het verhaal drie keer wordt verteld, met telkens grotendeels dezelfde handeling. De nieuwe versie van Eötvös laat zich als volgt samenvatten.

De eerste sequentie wordt verteld vanuit het perspectief van Irina, de jongste van de drie zusters. De scène is gesitueerd in een binnenruimte. Irina wordt aanbeden door baron Toezenbach, maar kan niet meteen voor hem kiezen. Na een interruptie die samenhangt met de stadsbrand, vindt er een grote dialoog tussen beiden plaats, waarin de baron zijn liefde uitspreekt: "Ik heb een hartstochtelijk verlangen om te leven, te vechten, te werken. En dit dorsten heeft zich in mijzelf vermengd met liefde voor jou..." Vervolgens maakt Soljony zijn liefde voor Irina bekend, waardoor haar twijfel wordt gevoed. Na een interruptie van Natasja, die zich zorgen maakt om Bobik, volgt in de tuin het zogenaamde eerste afscheid van de officieren. Na een derde interruptie door dokter Tsjeboetykin volgt het tweede afscheid van Toezenbach en Irina, waarna de dood van de baron volgt.

De tweede sequentie draagt weliswaar de naam van Sergej, de broer van de drie zusters, maar degene die hier werkelijk tussen twee geliefden in staat is Natasja, zijn echtgenote. Zij onderhoudt een buitenechtelijke relatie met Protopopov, die net als bij Tsjechov niet op het toneel verschijnt. Nadat de drie zusters zich over hun eigen situatie en over Andrej en Natasja hebben onderhouden - met reminiscenties aan de proloog - verschijnt Natasja ten tonele in dezelfde constellatie als in de eerste sequentie. Andrej verdedigt vervolgens zijn vrouw. Daarop volgt een enigszins gewijzigde herhaling van stadsbrand-scène. Nu zien wij vooral Natasja's hysterische reactie op die brand, maar ook de uitgeputte officieren verschijnen weer. Flarden van uitspraken herinneren telkens aan de eerste sequentie. Tot slot heeft Sergej een grote monoloog over de ondraaglijke lichtheid van het bestaan: "Oh, waar is het, waar is het gebeven mijn verleden, toen ik jong was, vrolijk, intelligent, toen ik nog kon dromen en schitterende ideeën had, toen heden en toekomst voor mij nog vervuld waren van hoop?" Na deze monoloog verdwijnt Natasja om naar Protopopov te gaan.

In de derde sequentie staat Masja, het middelste zusje, centraal. Zij is ongelukkig getrouwd met de leraar en conrector Koelygin. De sequentie opent met een reminiscentie aan Irina en Toezenbach. Koelygin verzekert vervolgens ten overstaan van de aanwezigen dat hij van zijn vrouw houdt. De oudere commandant Versjenin, die zelf ook ongelukkig is getrouwd, bezoekt de drie zusters en bekent zijn liefde voor Masja, die daar niet ongevoelig voor is. Na de interruptie door Natasja - die sterk overeenkomt met de eerste twee interrupties - hebben Masja en Olga een dialoog over Masja's liefde voor Versjenin. Dan volgt het zogenaamde derde afscheid in de tuin, waarin Versjenin alledrie de zusters vaarwel zegt: "Wat moet ik u nog ten afscheid zeggen? Waarover filosoferen? Het leven is moeilijk. Ik ben gekomen om afscheid te nemen."

Eötvös heeft duidelijke bedoelingen met het bewust doorbreken van de chronologie van het oorspronkelijke stuk. Door de gekozen vorm van drie sequenties worden niet zozeer karakters of antihelden neergezet - er wordt veeleer een netwerk van ontmoetingen, gevoeligheden en driehoeksverhoudingen aanschouwelijk gemaakt. Zo is Irina bijvoorbeeld zowel bewust als emotioneel-onbewust verliefd op de twee mannen die haar aanbidden. Toezenbach is een dromer, die eerder een platonische liefde voor haar heeft opgevat en die sterk uitgaat van zijn eigen ideeën van een relatie. Zij zijn in zoverre egoïstisch omdat zij verbonden zijn met zijn levensopvatting en zijn verlangen naar een nieuw Rusland. De liefde van Irina voor hem ontstaat grotendeels vanuit een plichtsbesef. De aantrekkingskracht die Soljony op haar uitoefent, is sterk lichamelijk en erotisch. Maar in zijn onbehouwenheid is Soljony evenmin vrij van egoïsme.

De tweede driehoek is die van Natasja, Andrej en Protopopov. Andrej is hier het slachtoffer. Hij is niet geslaagd in zijn carrière en zijn huwelijk dreigt volledig te stranden, hoewel hij tegen beter weten in probeert te redden wat er te redden valt. Wanhopig maakt hij zichzelf wijs dat hij nog van haar houdt, ook al voelt hij dat zij hem bedriegt. Voor Natasja is de tweestrijd tussen de partners niet zo moeilijk en diepgevoeld als bij Irina. Zij is pragmatischer. Andrej is nu eenmaal de vader van haar twee kinderen geworden, maar hij heeft niet de sociale status van districtsvoorzitter Protopopov. Zij fungeert vooral als een emotioneel contrast met de anderen. Vooral om die reden heeft Eötvös deze sequentie naar Andrej genoemd. Hoewel hier ook iets anders een rol speelde. Als hij de sequentie naar de meisjesnaam Natasja had vernoemd, zou er verwarring over de drie zusters zelf zijn ontstaan. De derde zuster is namelijk Olga en niet Natasja. Olga kreeg geen eigen sequentie omdat zij geen liefdesrelaties kent en haar conflict alleen op haarzelf betrokken is.

De driehoek van Masja is een klassieke. Koeligin is een burgermannetje, dat haar een - weliswaar valse - maatschappelijke zekerheid weet te geven. Het huwelijk heeft voor haar lang genoeg geduurd om dat te voorzien. Daarom vestigt zij haar hoop op Versjenin, die voor haar een nieuwe wereld en een ander soort liefde representeert. Toch lijkt de liefde van Versjenin voor Masja vooral ingegeven te zijn door zijn problematische huwelijk, terwijl Masja in hem waarschijnlijk de overleden vader herkent.

Er is een formele reden waarom Eötvös voor de constellatie van de driehoek heeft gekozen. Een monoloog of dialoog heeft een karakter dat nogal statisch is. Wanneer het om drie personen gaat, treedt er een bepaalde dynamiek in werking die gebaseerd is op het principe van de rotatie. De onderlinge verhoudingen zijn

hier telkens anders en de driehoek bezit een kracht met geheel eigen wetmatigheden. Hij vormt een motor voor de bewegingen op het toneel en verdeelt de onderlinge spanningen. Eötvös wil duidelijk maken dat de personages binnen hun driehoek voor onoplosbare dilemma's worden gesteld. Elke keuze die ze zouden maken, zou per definitie een verkeerde zijn omdat zij er niet gelukkiger van zouden worden. In elke keuze en in het niet kiezen ligt de tragiek van hun leven besloten. Alleen een derde mogelijkheid zou enige oplossing kunnen bieden, en dat is gewoon weggaan. Vluchten. De drie zusters hadden dus in het beste geval naar Moskou kunnen gaan, waar ze zo naarstig naar verlangen. Maar zij doen het niet. Tsjeboetykin brengt het nog het duidelijkst onder woorden als hij tegen Andrej zegt:

... hier heb je mijn advies. Weet je, zet je hoed op, pak een wandelstok, en loop... loop en loop, loop zonder om te kijken. En hoe verder je wegloopt, des te beter.

#### **'Leise aber voll'**

Deze ingenieuze dramaturgische aanpassingen heeft Eötvös op alle mogelijke niveaus eveneens in de muziek voor *Tri sestri* vertaald. Niet alleen in taal maar ook in klank weet hij het werk volledig naar zijn hand te zetten en er een eigen visie op te geven. Ik vermeldde al het gebruik van de accordeon, maar met de vormgeving van het orkest is nog veel meer aan de hand. In de orkestbak voor het toneel zitten achttien musici, de omvang van een gemiddeld kamerorkest. In de optiek van de componist zijn deze instrumenten eigenlijk stemmen, die net zoals de solisten spreken en zingen - en niet andersom: de solisten zijn hier zeker geen aanvullende orkeststemmen. Achter het toneel, op een voor de toeschouwers onzichtbare plaats, zitten nog eens vijftig musici opgesteld. De redenen hiervoor zijn in de eerste plaats van vrij praktische aard. Een klein orkest overheerst de solisten niet en verstoort evenmin de balans tussen bak en toneel. Zo wordt de intimiteit gewaarborgd die het werk van Tsjechov zo kenmerkt. Dit laatste uit zich vooral in de wijze waarop Eötvös voor stemmen heeft geschreven. Met een intieme orkestklank kon hij dichter bij het talige karakter van het origineel blijven. Zo heeft de taal volgens de componist zelfs een eigen klank, en de muziek neemt vaak de gestalte aan die de taal suggereert. De buigzaamheid ervan beïnvloedt de muziek, te meer omdat er in het Russisch wordt gezongen. De keuze hiervoor ligt in de goede zingbaarheid. Het Russisch is een taal met open vocalen en karakteristieke consonanten, en deze kwaliteiten worden ten volle benut. Dat geldt niet alleen voor de vele passages die in Sprechgesang zijn geschreven, maar ook voor de volledig gezongen onderdelen.



Toch is er volgens Eötvös een vollere klank nodig omdat het orkestaandeel anders te dun zou worden. Daarom is een groot deel van de musici achter het toneel geplaatst. Dit toneelorkest begint pas te spelen als ook de speelruimte zich uitbreidt, dat wil zeggen als de scènes in de salon, net als bij Tsjechov, worden verlegd naar de tuin van de familie Prozorov. De ruimtelijke dimensies nemen samen met de muzikale in omvang toe, en door het grote aandeel van de strijkers in het toneelorkest ontstaat er steeds een stralend en bijna etherisch effect. De muziek opent zich alsof er een deur naar de 'vrijheid' wordt geopend. Dit correspondeert met een belangrijke karakteristiek van Tsjechovs stuk, dat volgens Eötvös 'leise aber voll' is: "Het is vergelijkbaar met het effect van een grote menigte mensen die muisstil is. Of, als je de stilte werkelijk wilt begrijpen, zou je eigenlijk naar het overweldigende Himalayagebergte moeten gaan." In deze vergrote tuinscènes vindt drie keer het zogenaamde afscheid plaats, zoals dat aan het einde van de eerste en derde sequentie het geval is. Het vertrek van de officieren en de dood van Toezenbach krijgen op deze manier een extra muziekdramaturgische lading.

Grote muziekdramaturgische gevolgen heeft ook de keuze van de componist om alle vrouwelijke rollen door mannenstemmen te laten zingen. De drie zusters en Natasja worden vertolkt door countertenoren en de rol van Anfisa wordt gezongen door een bas. Eötvös heeft zich bij deze keuze laten leiden door het bovennatuurlijke en zelfs engelachtige karakter van de counterstem. Voorbeelden putte hij uit het veelvuldige gebruik van de castraatstem in de barokmuziek, die hij uitvoerig bestudeerde voordat hij aan de compositie van *Tri sestri* begon. Het belangrijkste effect van de counterstemmen is de ongewone, vervreemdende en zelfs abstracte sfeer die ermee wordt opgeroepen. Hierdoor worden de teksten van de drie zusters losgemaakt van het alledaagse en meteen naar een ander niveau getild. Zij lijken van het hier en nu, van het tijdelijke te worden ontheven. Zoals uit de proloog al bleek, lijken zij op een of andere manier niet geraakt te worden door het leed dat hen overkomt:

De tijd gaat voorbij en wij zullen voor altijd verdwijnen, ze zullen ons vergeten, onze gezichten, onze stemmen, ze zullen vergeten met hoeveel we waren, maar ons lijden zal opgaan in de vreugde van hen, die na ons zullen leven...

Dit bovennatuurlijke effect wordt nog eens versterkt door de lange vocale lijnen die voor de zusters zijn geschreven. De zanger Alain Aubin, die bij de wereldpremière de rol van Olga zong, bracht het als volgt onder woorden: "We zijn mannen noch vrouwen, we zijn de zielen van de drie zusters."

Eötvös isoleert de drie zusters zo van de andere personages. Hoewel Natasja ook door een counter wordt gezongen, neigt haar muziek veel meer naar het karakterale van een hysterische vrouw. Alle andere figuren, inclusief Anfisa, worden gezongen door gangbare karakterstemmen uit het operarepertoire. De mengeling van deze uit louter mannen bestaande groepen levert voor de componist het gewenste resultaat op: een madrigaal voor dertien stemmen. Daar komt bij dat alle personages zijn gekoppeld aan een bepaald instrument. De familie Prozorov behoort tot de houtblazers: Olga wordt begeleid door een fluit, Irina door een alt-hobo, Masja en Koelygin door klarinetten, Andrej door een fagot en Natasja door een saxofoon. De koperblazers horen bij de officieren, waarbij Toezenbach de hoorns krijgt toebedeeld - omdat hij eigenlijk een Duitser is, aldus Eötvös. Alleen de agressieve Soljony beschikt over slagwerk. Anfisa is gekoppeld aan de contrabas. Als de zusters gezamenlijk optreden, treden de strijkers op de voorgrond. Binnen deze instrumentatie heeft de componist nog allerlei betekenissen en verwijzingen opgenomen. Zo zingen zowel Koeligyn als Versjenin hun liefdesbetekenis aan Masja met een en dezelfde melodie, maar het verschil in instrumentatie en klankkleur typeert de verschillen in hun karakter en in hun uitwerking op Masja.

Het belangrijkste compositorische principe dat Eötvös in zijn opera hanteert, is misschien wel zijn spel met de drieklank. De drieklank, eeuwenlang een belangrijk basisprincipe van het westerse muzieksysteem, werd aan het begin van de twintigste eeuw losgelaten. Pas in het laatste kwart van die eeuw vond een aantal componisten - ook die uit de scholen van Stockhausen en Boulez - een weg terug naar de drieklank en de daarmee samenhangende tonaliteit. Dit geldt ook grotendeels voor Eötvös; hij past die hervonden harmonie echter niet betekenisloos toe. Het is een ironie van de muziekgeschiedenis dat hij juist de drieklank, het symbool van de 'oude' klassieke muziek, tot basisprincipe van *Tri sestri* verheft. Maar het is voor de componist vanzelfsprekend dat hij bij de verklanking van een toneelstuk uit 1900 ook aan muzikale principes uit die tijd mag refereren:

Ik heb voor *Tri sestri* specifieke muziek geschreven, die zonder enige twijfel niet lijkt op wat ik eerder heb gecomponeerd, noch op dat wat ik daarna zal componeren.

Bij de muzikale uitbeelding gaat hij als volgt te werk. Een drieklank-akkoord bestaat uit drie tonen, in de gewone drieklank is dat bijvoorbeeld een grondtoon, een tert en een kwint. De drie tonen corresponderen met de drie posities binnen de driehoeksverhoudingen in het stuk. Als de grondtoon en de kwint vastliggen, kan de derde toon van een willekeurig akkoord zich tussen die twee polen bewe-

gen, zoals Irina zich tussen Toezenbach en Soljony, Natasja zich tussen Andrej en Protopopov, en Masja zich tussen Koeligyn en Versjenin beweegt. Naarmate de gevoelens van Natasja of de zusters zich sterker naar een bepaald personage richten, zal het gebruikte akkoord zich in die richting mee ontwikkelen. Met die bewegingen veranderen natuurlijk ook de stemming en de kleur van een bepaald akkoord. Een c en een g levert bijvoorbeeld een aantal mogelijkheden op: een dissonante des, een ontspannen d, een treurige es, een positieve d, enz. Door het gebruik van tertsen, kwinten en de tritonus weet Eötvös voortdurend variaties te maken op de driehoekssymboliek. Bijkomend voordeel van dit systeem is de wijze waarop de toeschouwer door een kleuring van de muziek op bepaalde gebeurtenissen - onbewust - kan anticiperen. De componist leidt hem als het ware door het werk. De herhaling van scènes en de bijbehorende toonkleur, of juist een variatie daarvan, geven de kijker een bepaald herkenningpatroon.

### **De versluiserde tijd**

De tijd wordt in *Tri sestri* opgeheven. De tekstuele en muzikale dramaturgie veroorzaken dit effect. Eötvös zelf spreekt niet zozeer van opheffen, maar veeleer van een onherkenbaar maken. De chronologische en epische tijd zijn in ieder geval verdwenen, of op zijn minst vervreemd. Tsjechov - en in navolging van hem Eötvös - heeft een mooi symbool bedacht voor die opheffing of versluiting. Dokter Tsjeboetykin laat in het derde bedrijf, waarin al de verwarring rond de stadsbrand heerst, de porseleinen klok van de familie Prozorov opzettelijk-onopzettelijk op de grond kapot vallen. Het is precies op het belangrijke moment dat bekend wordt gemaakt dat de officieren zullen vertrekken. Als hem wordt verweeten dat hij een kostbaar familiestuk heeft vernield, antwoordt hij met de volgende woorden:

Misschien heb ik hem helemaal niet laten vallen, maar lijkt het maar zo alsof ik hem heb laten vallen. Misschien lijkt het maar zo alsof wij bestaan, en in werkelijkheid zijn wij er helemaal niet.

Van belang is hier dat het de klok van moeder Prozorov was en dat Tsjeboetykin een heimelijke minnaar van haar is geweest. Tsjechov stelt hier door middel van het letterlijke stilstaan van de tijd, een existentiële vraag die verbonden is met de vragen naar tijd en ruimte, en de relativiteit daarvan.

Eötvös varieert hierop. In de eerste sequentie gebeurt dit voorval grotendeels zoals bij Tsjechov, al volgt er geen overpeinzing over het bestaan. In de tweede sequentie wordt hetzelfde herhaald, maar het lijkt of we nu pas zien wat er in

Tsjeboetykins hoofd omgaat op dat moment. Hij blijkt namelijk gekweld te worden door schuldgevoelens over de dood van een patiënt - wat bij Tsjechov iets eerder ter sprake kwam. De derde sequentie opent met het drinken van thee in de salon, vlak voordat Versjenin voor het eerst op bezoek komt. Meteen aan het begin van deze scène laat Tsjeboetykin een theekopje stuk vallen op de grond. Het is, aan het einde van de opera, een betrekkelijk onschuldige 'voorbode' van alle andere catastrofes die hebben plaatsgehad en in de toekomst zullen plaatsvinden. Eötvös heeft voor deze scène een komisch akoestisch effect bedacht door alle aanwezigen nadrukkelijk met hun lepeltjes in hun theekopjes te laten roeren. Het maakt Tsjeboetykin nog radelozer met zijn scherven.

Het is trouwens opmerkelijk dat Tsjechov op zijn eigen manier iets soortgelijks doet. In het vierde bedrijf kijkt Tsjeboetykin opeens nadrukkelijk op zijn horloge en zegt dan: "Ik heb een ouderwets horloge, dat kan slaan... *draait het horloge op, het slaat* De eerste, tweede en vijfde batterij vertrekken precies om één uur... En ik morgen." De werkelijke reden waarom hij op de klok kijkt is een andere. Hij weet precies wanneer het duel tussen Toezenbach en Soljoni zal plaatsvinden omdat hij daar als arts bij aanwezig moet zijn. Na het duel is hij het die Irina de dood van Toezenbach meedeelt. Tsjechov verbindt zo het lot van Tsjeboetykin, die de moeder niet kreeg omdat ze gehuwd was en inmiddels gestorven is, met dat van Irina, die Toezenbach verliest. De vraag dringt zich wederom op wat er in deze twee generaties eigenlijk wezenlijk is veranderd. Er lijkt hier slechts sprake te zijn van een herhaling, en elke herhaling is een ontkenning van de tijd.

De muziek speelt zo vrolijk, zo opgewekt... maar ons lijden zal opgaan in de vreugde van hen, die na ons zullen leven...

De woorden die Tsjechov de oudste en waarschijnlijk wijste zuster Olga hier in de mond legt, zijn van een onbegrijpelijke berusting en van een haast onverdraaglijk optimisme. Hoezeer de schrijver ons er ook van probeert te overtuigen, voor ons huidige, dagelijkse leven zijn deze woorden onacceptabel. Door met zijn muziek het toneelstuk buiten onze beperkte noties van ruimte en tijd te tillen, toont Eötvös ons een glimp van een wereld, van een bewustzijn, waarin dit onbegrijpelijke en onverdraaglijke misschien iets acceptabeler wordt. Of is het toch Tsjeboetikin die gelijk heeft als hij spottend zegt dat de natuur ons alleen voor de liefde geschapen heeft?