

20/De nieuwe kleren van Monteverdi
Juil en Frans Muller

De nieuwe kleren van Monteverdi

Laat de nimfen weer dansen; Juil en Frans Muller, specialisten in de historische reconstructie van zeventiende- en achttiende-eeuwse theater- en muziekuitvoeringen, houden een pleidooi voor het respecteren van de oorspronkelijke eenheid tussen muziek, toneel en decors bij het uitvoeren van barokopera.

Dansmuziek klinkt in het eerste bedrijf van Monteverdi's *l'Orfeo*. Het koor van nimfen en herders roept op om te zingen en te dansen ter ere van het voorgenomen huwelijk tussen Orfeo en Eurydice. Zingen doen ze, maar dansen? Nee, ze lopen heen en weer tussen de decors, onbeholpen als hun eigen verdwaalde schapen. De scène was in 2007 te zien tijdens de hernomen Monteverdi cyclus van de Nederlandse Opera, onder regie van Pierre Audi ('Alle bewegingen volgen de muziek,' schreef Kasper Jansen in een lovende recensie).¹ Het is maar één voorbeeld van momenten in deze encensering, waarop het oog iets ziet dat niet aansluit bij wat het oor hoort, omdat het anders niet zou passen in Audi's visie. Vergeleken met sommige andere regisseurs is Audi nog gematigd in zijn opvattingen over wat je allemaal met oude opera's kunt doen, maar de extremere voorbeelden zijn een al te gemakkelijk doelwit: *Figaro* in de autoshowroom², of de geruchtmakende sadomasochistische interpretatie van *Die Entführung*³; we laten ze hier maar buiten beschouwing.

'Kosten noch moeite worden gespaard om de fraaiste historische instrumenten in de bak van het Muziektheater te krijgen. En dan komt er zo'n aap van een regisseur en die maakt van een Monteverdi-opera een hedendaags psychodrama. In Monteverdi's tijden waren *muziek, toneel en decors een eenheid*. Dat mag je niet zomaar uit elkaar scheuren. Dat is weerzinwekkend, dat is vulgair.'

Aldus Gustav Leonhardt, in een interview met Oswin Schneeweisz voor *HP/De Tijd* in mei 2001. Laten we die eenheid eens wat nader bekijken:

Muziek

Bij de leerwegen van de Romeinen behoorde muziek tot het Quadrivium, samen met rekenkunde, meetkunde, en sterren-

kunde. Muziek was een exacte wetenschap, onderworpen aan regels. Ook in de tijd van Monteverdi was dit het geval. Bepaalde toonaarden hadden ook specifieke betekenissen, onder andere beschreven in de theorieboeken van de achttiende-eeuwse componisten Mattheson en Quantz.

De in toneelstukken en opera's, ook die van Monteverdi, voorgeschreven instrumenten waren kenmerkend voor bepaalde figuren en/of emoties. Dat trompetten op koningschap en/of oorlog duiden (C-groot voor de koning, D-groot voor een veldslag) weten wij nu nog steeds te plaatsen. Ook nog bij Purcell (eind zeventiende eeuw) vindt men steevast twee 'flutes', dat wil zeggen, blokfluiten, als instrumentaal naar een liefdespaar wordt verwezen. Een dergelijke verwijzing behoeft ook voor ons geen uitleg, al zijn in films de blokfluiten door romantische vioolmuziek vervangen.

Wie met kinderen naar bijvoorbeeld *Peter en de Wolf* luistert, merkt hoe snel zelfs jonge kinderen bepaalde instrumenten en klanken met specifieke figuren uit een verhaal weten te verbinden. Het argument dat men dit allemaal niet meer weet, slaat dus nergens op. Dat een mens, zelfs iemand die geen echte belangstelling voor muziek heeft, onbewust de toonaard van het gehoorde in zich opneemt, wordt omstandig bewezen in het werk van de neuroloog Oliver Sacks (*Musicophilia, Tales of Music and the Brain*, in 2007 in de vertaling van Han Visserman verschenen bij Meulenhoff).

Toneel en decors

Voor wat betreft het visuele aspect bestond een soortgelijk stelsel van conventies.

De figuren in de opera's van Monteverdi droegen kostuums en gebruikten gebaren gebaseerd op een interpretatie uit zijn tijd van toneelpraktijken uit de Oudheid. Die interpretatie ontstond al voor 1600, in de kring van intellectuelen bekend onder de naam Florentijnse Camerata. Dit blijkt uit de brieven van onder andere Bardi, Vincenzo Galilei – vader van de astronoom – Peri en Caccini.

Uit de kostuums en rekvisieten bleek precies wie werd voorgesteld. Van kostuums die in de zeventiende en achttiende eeuw op het toneel werden gedragen bestaan veel tekeningen. Informatie over de gebruikte materialen is bewaard gebleven o.a. in geannoteerde schetsen en in de boekhouding van ver-

21/De nieuwe kleren van Monteverdi

schillende operagezelschappen. Het gewicht en de omvang van deze kostuums en de hoogte van hakken (ook voor mannen) bepaalde mede de houding, bewegingen en de tempi van dansen. De gebaren van de zangers werden ontleend aan de vele standbeelden uit de Oudheid die Florence toen al rijk was. De betekenis daarvan vloeide volledig voort uit de tekst, vormde daarmee een eenheid. Zoals Monteverdi het stelde: 'l'oratione sia padrona del armonia e non serva'⁴; vrij vertaald: de tekst is meester en niet dienaar van de muziek.

Al spoedig na het ontstaan van opera aan het eind van de zestiende eeuw, kwamen ook de beweegbare decors die het mogelijk maakten om de toeschouwers binnen enkele seconden van de ene omgeving naar de andere te voeren, zonder dat ze daarvoor van hun plaats hoefden te komen. Geliefd waren ook de transformatiescènes waarbij mensen in dieren en monsters veranderden of vice versa en de *machines*, decorstukken die meestal voertuigen voorstelden waarin bovennatuurlijke figuren hun entree maakten. De *deus ex machina* is nog steeds een begrip. Zeventiende- en achttiende-eeuwse theatermakers slaagden er in om met verhoudingsgewijs primitieve middelen effecten te bereiken, waar menig hedendaags regisseur jaloers op zou kunnen zijn.

Bewegende beelden bij een verhaal – voor ons sinds de uitvinding van de film volstrekt normaal – waren voor het zeventiende-eeuwse publiek geheel nieuw en fascinerend. Ze droegen veel bij aan de snelle opgang die de nieuwe kunstvorm in heel Europa maakte. Het toneelbeeld was beslist geen sluitpost; integendeel, zowel componisten als tekstdichters beklagden zich soms over de relatief grote aandacht die aan het visuele aspect werd besteed. Het was echter wel altijd een ondersteuning van het verhaal, een verhaal met een moraal die de opdrachtgever welgevallig was.

Opera's werden in elkaar gezet door een team van vakmensen, meesters op hun eigen vakgebied, maar zich ook zeer bewust van het feit dat zij op elkaar aangewezen waren om hun opdracht te vervullen: het scheppen van *een eenheid*. Daarmee onderscheidde opera zich ook meteen van alle andere kunstvormen: de kunsten werden verenigd.

Regisseurtheater

De veranderde verhoudingen in onze tijd hebben de voorwaarden waaronder deze oude kunstvorm weer zichtbaar en hoorbaar wordt gemaakt drastisch gewijzigd.

De barokmuziek is herontdekt en heeft zich in de afgelopen halve eeuw ontwikkeld, ondanks alle sombere voorspellingen dat de muziek door de op historisch onderzoek gebaseerde uitvoeringspraktijk gefossiliseerd zou worden. Het is inmiddels voldoende gebleken dat dit niet het geval is. Integendeel: de oude muziek is springlevend, veelzijdig, en heeft zich een eigen publiek verworven dat vertrouwd is met het idioom.

Voor het muziektheater ligt het allemaal wat ingewikkelder. De muzikale pracht is weliswaar de reden dat meesterwerken uit het muziektheater van de barok ook tegenwoordig worden

heropgevoerd, maar de componisten en librettisten die al drietot vierhonderd jaar dood zijn moeten het nu opnemen tegen levende regisseurs, die hebben geleerd om als 'vertaler' tussen het oorspronkelijke kunstwerk en het hedendaagse publiek te gaan staan en een interpretatie te geven die 'maatschappelijk relevant' is. Dat er ooit andere tijden waren dan de onze, waarin mensen onder andere maatschappelijke verhoudingen leefden en dus ook andere normen en waarden hadden, worden wij als publiek geacht niet te begrijpen. Zelfs elementaire menselijke emoties als liefde, haat, hoop, wanhoop, zouden ons inlevingsvermogen te boven gaan zodra het gaat om mensen uit een ander tijdperk. Het stijlmiddel bij uitstek is dus vertaling naar onze eigen tijd. Dit was ooit een schokeffect, maar is nu een cliché en het valt voor een regisseur niet mee om op die manier nog de aandacht te trekken. De uitwassen waar dit toe kan leiden, werden in het begin van dit artikel al even genoemd. Men spreekt in dit verband graag over het breken met bestaande operatradities, maar over welke traditie gaat het eigenlijk? Al decennia lang is de geactualiseerde opvoering de norm en – om de actuele beeldspraak maar even te volgen – een historisch verantwoorde opvoering krijgt in het Nederland van nu net zoveel kans als een afwijkende mening onder de Taliban. De argumenten die regisseurs daarvoor geven gaan twee kanten uit: 'U zou het anders niet begrijpen' (U bent te dom) dan wel 'extra betekenislagen zijn nodig om uw interesse vast te kunnen houden' (U bent te slim). Wat de boodschap ook moge zijn, er zijn altijd wel recensenten die haar ijverig en kritiekloos overnemen en ons beschrijven hoe saai opvoeringen gebaseerd op historisch onderzoek wel zouden zijn. De kans dat ze er zelf ooit één in Nederland hebben gezien is vrijwel nihil en welke journalist reist er nu naar het buitenland voor zoveel saais?

Anti-opera

Audi heeft zijn eigen aanpak. Hij benadrukt de tijdloosheid van de verhalen en kiest zijn eigen visuele metaforen. Steen, hout, water en vuur spelen daarin een belangrijke rol. Voor de Monteverdi cyclus creëerde hij toneelbeelden die als abstracte schilderijen vaak prachtig van kleur en compositie zijn, maar die slechts zelden een raakvlak hebben met het werk van Monteverdi en diens librettist Striggio. Zelfs wie zich vooraf een beetje op de hoogte heeft gesteld van Audi's persoonlijke iconografie staat soms voor raadsels. De gladde cilinder in *l'Incoronazione di Poppea* stelt een zuil voor en die staat volgens Audi voor standvastigheid. Maar wat moeten we daar dan van denken als Poppea zich er tegenaan wrijft, terwijl de standvastige in dit verhaal toch eerder Seneca is?

Veel van Audi's beelden blijven betekenisloos en zijn vaak zelfs in regelrechte tegenspraak met het verhaal. Neem bijvoorbeeld het achterdoek in de derde akte van *l'Incoronazione*: een groot stuk geplooid bruin textiel dat – mede dankzij de belichting – een impressie geeft van een rotswand. Mooi om te zien, maar de scène was door de librettist om goede redenen in het keizerlijk Rome geplaatst. Of neem de Styx: in de mythologie – en dus ook in *l'Orfeo* – de absolute scheiding tussen leven

22/De nieuwe kleren van Monteverdi

en dood, door Audi gereduceerd tot een ondiepe yijver waar men naar believen dwars doorheen dan wel omheen kan lopen. Dat geeft dan dankzij de belichting heel fraaie spiegelingen op de achterwand, dat weer wel.

Orfeo's lier die hem volgens het verhaal zo goed van pas komt in de onderwereld, wordt al aan het einde van de tweede akte gebroken; een schokkende daad, die in de Orfeo legende niet voorkomt.

Het ontbreken van zinkluiken in de vloer van het Muziektheater loste Audi op door het toneel naar voren uit te bouwen. In dat extra stuk toneelvloer bevindt zich de opening die toegang geeft tot een trap naar beneden. Heel inventief, maar zinloos als we vervolgens Orfeo bij zijn vertrek uit de onderwereld die trap zien afdalen. Het doet vermoeden dat hij zijn gevoel voor richting kwijt is, maar in Audi's opvatting doet onder of boven er natuurlijk niet zoveel toe. De onderwereld zit immers in onze geest.

Na het doorstane leed wordt in het vijfde bedrijf Orfeo uiteindelijk meegenomen door Apollo. De grote kei, een soort asteroïde, die tijdens dit bedrijf dreigend boven het toneel heeft gezweefd, wordt omgedraaid en men ziet de gouden achterzijde. Nogal een anticlimax voor wie aan het eind, tegen beter weten in, nog op een stukje barok spektakel had gehoopt. De volgende anticlimax laat niet lang op zich wachten: 'Ascendondo al Cielo cantando' staat in de regieaanwijzingen en 'zingend stijgen zij ten hemel' luidt de Nederlandse vertaling.⁵ 'Saliame cantand'al Cielo' (zingend rijzen wij ten hemel op) zingen ze... en wandelen samen weg. Een afgang, letterlijk en figuurlijk. De vraag blijft wat het nog voor zin heeft een tekstboekje ter beschikking te stellen en via boventiteling een vertaling te geven, als tegelijkertijd op het toneel iets anders is te zien. Als we het samengaan van alle kunsten zien als de essentie van opera, dan is wat hier wordt bedreven in feite anti-opera.

'Je werkt vanuit de expressie, vanuit de tekst...' zegt Audi zelf in een interview.⁶ En verderop: 'Gebaren zijn niet oninteressant, maar het moet wel betekenis hebben, het moet in de context passen.' Hij heeft volkomen gelijk; waarom past hij de stelling dan niet toe? Recensent Roland de Beer, schrijvend over *Il ritorno d'Ulisse in Patria*,⁷ gaf een aanwijzing betreffende het waarom, toen hij Audi's werk typeerde als '... baanbrekende, alle barok-clichés triomfantelijk negerende enscenering'. Gaat het dus om clichés die vermeden moeten worden? Dat klinkt alsof er hier al tientallen barokke ensceneringen te zien waren, maar zoals al opgemerkt, de werkelijkheid is anders. Toch lijkt het inderdaad alsof Audi het vermijden van alles dat ook maar lijkt op barok tot centraal punt van zijn regie maakt.

Leonhardt spreekt over 'psychodrama'. Wat dat betekent lezen we in het eerder geciteerde vraaggesprek⁸. Audi zegt daar dat hij ervan overtuigd is dat Orfeo zich min of meer opzettelijk omdraait om Eurydice te zien en dus te verliezen. 'Ik denk dat hij... dat hij dat leven met haar eigenlijk van meet af aan afwees... Het is de de bevestiging van een psychische gesteldheid... Het gaat over de onpeilbaarheid van de mense-

lijke gevoelens, over de eenzaamheid van de kunstenaar, de strijd tussen zijn creativiteit en de werkelijke wereld.' Het zal maar over je gezegd worden als je met de moed der wanhoop bent afgedaald naar de onderwereld, zonder enige garantie dat je ooit terug zult keren. Dit lijkt het soort pseudo-psychologie waarin men elk ongeluk waardoor men wordt getroffen zelf gewild zal hebben. Misschien zoeken we er wel te veel achter en denkt Audi alleen maar aan *Orphée aux enfers*, Offenbach's negentiende-eeuwse parodie, maar de gebroken lier doet vrezen dat het hem ernst is.

Is zijn bewondering voor Monteverdi dan alleen maar lippendienst en dient diens muziek dus alleen maar om publiek te trekken? De wijze waarop Audi met de musici omspringt doet het wel vermoeden. Bij deze *l'Orfeo* is de ruimte voor het orkest letterlijk een restruimte, in twee stukken verdeeld, waardoor het contact tussen de uitvoerenden onderling – door de afmetingen van het Amsterdamse Muziektheater toch al problematisch – nog verder wordt bemoeilijkt. Over de keuze van de vocale solisten voor *l'Orfeo* werd de dirigent zelfs niet geraadpleegd, zo merkten wij. Dat is niet 'baanbrekend', dat is gewoon arrogant.

Het alternatief

Recente barokproducties in Duitsland, Frankrijk en de Verenigde Staten laten zien dat het ook anders kan. Ze waren te zien o.a. tijdens de Händel Festspiele in Göttingen en het Boston Early Music Festival. De voorstellingen trokken een enthousiast publiek en zeker niet alleen barokfanaten. Het schijnt dus met de saaiheid wel mee te vallen, er van uitgaande dat het publiek daar niet minder kritisch is dan in Nederland. Het betreft echter wel meestal festivalproducties, want in het reguliere theater heerst ook in die landen de moderne regie met ijzeren hand. Een van de zeldzame uitzonderingen op deze regel is de Opera van Nice die af en toe een barokopera brengt in een enscenering die recht doet aan het oorspronkelijke werk.

Geen van genoemde producties was overigens een letterlijke reconstructie, maar het waren wel producties waaraan historisch onderzoek was voorafgegaan, die in ieder geval een aantal belangrijke kenmerken van een barokopera hadden en waarin geen pogingen werden gedaan om een eigentijdse draai aan het verhaal te geven.

Ook voor de betrokken musici is dit soms een openbaring. De Britse mezzosopraan Diana Moore zong, na eerder optreden in gemoderniseerde opvoeringen, afgelopen voorjaar voor het eerst in een historisch verantwoorde productie (Händels *Orlando*). Zij vertelde dat zodra ze de barok gebaren onder de knie had, de bewegingen tijdens haar optreden vanzelf voortvloeiden uit de betekenis van wat zij zong. Ze had zich nog nooit zo natuurlijk gevoeld in een rol.

23/De nieuwe kleren van Monteverdi



G.F.Händel, *Teseo* (1713), 4e bedrijf. De slapende Theseus daalt op een wolk. Opéra de Nice, 2007. Muzikale leiding: Gilbert Bezzina, regie, decorontwerp, kostuumontwerp, lichtontwerp: Gilbert Blin. Foto: Jean Lec, © Académie Desprez.



G.F.Händel *Orlando* (1733), 2e bedrijf, Wolf Matthias Friedrich (bas) als de magiër Zoroastro. Zijn wagen wordt getrokken door een hippogriff, beschreven in Ariosto's *Orlando furioso* (met een snuijfe Harry Potter).

Internationale Händel Festspiele Göttingen, 2008. Muzikale leiding: Nicholas McGegan, regie en choreografie: Catherine Turocy, decorontwerp: Scott Blake, kostuumontwerp: Bonnie Kruger, lichtontwerp: Pierre Dupouey.

Foto: Dorothea Heise.

24/De nieuwe kleren van Monteverdi



A. Vivaldi, *Rosmira fedele* (1738), eerste heropvoering. John Elwes (tenor) als Ormonte, in een kostuum waarvan het ontwerp is gebaseerd op uitvoerig bronnenonderzoek. Opéra de Nice, 2003. Muzikale leiding: Gilbert Bezzina, regie, decorontwerp, kostuumontwerp, lichtontwerp: Gilbert Blin, historisch onderzoek: Académie Desprez. Foto: Rémy-Michel Trotier, © Académie Desprez.

Dat dit soort producties toch maar relatief langzaam terrein verovert, hangt samen met de vele hindernissen die moeten worden genomen. In de eerste plaats natuurlijk de financiële, omdat men moet opereren buiten het gevestigde theatercircuit, waardoor men allerlei faciliteiten moet ontberen en hernemingen vrijwel uitgesloten zijn. Dan het gebrek aan theaterzalen van geschikte vorm en afmetingen om een barokopera zowel akoestisch als visueel tot zijn recht te doen komen; het ontbreken van essentiële voorzieningen, zoals bijvoorbeeld zinkluiken in de toneelvloer, waardoor betekenisvolle regieaanwijzingen niet kunnen worden opgevolgd. Er zijn ook maar weinig regisseurs bereid hun creativiteit *in dienst* te stellen van het oorspronkelijke werk, en de overgrote meerderheid van de vocale solisten – zelfs zij die zich in oude muziek hebben gespecialiseerd – heeft tijdens de opleiding nooit gehoord van barok gebaren of van historische fonologie. Dat vraagt veel extra werk tijdens de voorbereidingen. Het aantal professionele barokdansgroepen is ook zeer beperkt.

Tenslotte de noodzaak om voorafgaande aan een productie het benodigde onderzoek te doen. Onderzoek was de drijvende kracht achter het succes van de Oude Muziek, en is evenzeer noodzakelijk voor vroege opera. Er bestond in de barok een intensieve wisselwerking tussen de muziek en de andere kunsten. Gedegen onderzoek naar alle aspecten van een stuk in hun onderlinge samenhang zal ons dan ook, meer dan alle pseudo-psychologie, inzicht kunnen geven in de werkelijke betekenis van de woorden en de noten op het papier. Het is daarom verheugend dat er op verschillende plaatsen in de wereld initiatieven zijn genomen om verbetering in de situatie te brengen. Zonder volledigheid te pretenderen, noemen we er enkele: de plannen voor een theatercomplex in Boston, waarin ook een zaal zal worden opgenomen die specifiek voor de uitvoering van barok theaterproducties is ontworpen (www.constellationcenter.org) en de plannen voor herbouw van het Eszterháza theater in Hongarije, o.a. om de opera's van Joseph Haydn uit te voeren, maar tevens gecombineerd met een post-doctorale opera-academie waar de studenten elk op hun eigen vakgebied kunnen worden getraind in zeventiende- en achttiende-eeuwse technieken (www.eszterhaza-opera.org). Dit zijn goede initiatieven, maar er is nog een lange weg te gaan.

Amsterdam, juni 2008

Biografie auteurs

Frans Muller, ontwerper, is gespecialiseerd in de historische reconstructie van 17e- en 18e-eeuwse theaters, decors en kostuums. Juul Muller is gepensioneerde docente Engelse letterkunde. Zij houdt zich vooral tekstueel bezig met de reconstructie van Engelse barokopera uit die periode.

De Mullers wonen in Amsterdam en publiceren vooral in het Engels; het meeste werk verscheen bij Oxford University Press.

25/De nieuwe kleren van Monteverdi

Noten

- ¹ *NRC-Handelsblad* 03-09-2007
- ² *Wieler en Morabito voor De Nederlandse Opera*
- ³ *Calixto Bieito voor de Komische Oper Berlin*
- ⁴ *Geciteerd door zijn broer, Giulio Cesare Monteverdi, in het voorwoord bij het Vijfde Boek Madrigalen (1607)*
- ⁵ *Alle tekst uit DNO Libretti, Monteverdi-cyclus 31 augustus - 3 oktober 2007.*
- ⁶ *Tijdschrift Oude Muziek (TOM) 2-1995*
- ⁷ *De Volkskrant* 3 maart 1993
- ⁸ *Tijdschrift Oude Muziek (TOM) 2-1995*
- ⁹ *Voor een voorbeeld terzake zie Frans & Julia Muller 'Completing the Picture' Early Music xxxiii (4), November 2005.*