

IK VOEL MIJ ERG OP MIJN GEMAK IN DIE ORKESTBAK

Antonio Pappano in gesprek met Lucrece Maeckelbergh

Deze zomer maakte Antonio Pappano zijn debuut als dirigent in het Festspielhaus van Bayreuth met een nieuwe produktie van Wagners Lohengrin. Een gebeurtenis voor deze jonge dirigent, die een groot stuk van zijn carrière in de Koninklijke Muntchouwburg in Brussel opgebouwd heeft. Lucrece Maeckelbergh praatte er met hem over in Bayreuth.



Repetitie in Bayreuth, juli 1999

Hoe speciaal vindt A. Pappano het om in Bayreuth Wagner te dirigeren?

In Bayreuth zijn is sowieso voor iedereen een speciale gebeurtenis en het is natuurlijk een grote eer er te zijn als dirigent van zo'n grote nieuwe produktie, met uitgebreid koor en orkest. Het is ook een enorme uitdaging maar het zet je aan het beste van jezelf te geven en ik heb dan ook veel uit de ervaring gehaald.

Ondanks al de clichés die er rond Bayreuth bestaan, is er hier toch een enorme overgave en betrokkenheid bij het werk van die ene componist, het is een unieke atmosfeer, je vindt het nergens anders ter wereld.

Het orkest is samengesteld uit leden van de beste orkesten ter wereld en ze hebben een heel sterk gevoel van samenhang in die speciale orkestbak, verborgen voor het publiek, dat totaal in het gebeuren ondergedompeld wordt. Het is echt speciaal.

Is het moeilijk voor de dirigent aan die speciale akoestiek van de orkestbak te wennen?

Ik voel me erg op mijn gemak in die orkestbak. Je mag niet vergeten dat ik zes jaar assistent was bij Daniel Barenboim (1986-1992) en al dirigeerde ik toen nooit - behalve zo nu en dan eens bij een repetitie - het gaf me de kans gewoon te worden aan de bak. De moeilijkheid nu was het koor. De timing met een groot koor moest ik nu hier op korte tijd onder de knie krijgen. Het is een vreemd fenomeen, want als het koor zingt op het aangeven van de maat, zijn ze te vroeg. Het hoort bij de "Bayreuthse muzikaliteit", maar als dirigent moet

je er dus aan gewoon worden dat je het koor iets na de maatslag pas hoort en dat is enorm zenuwslappend. Je moet je neiging afdleren het koor op te jagen en er vertrouwen in krijgen dat het goed zit. Dan krijg je een mooie vloeiende klank. Het is heel moeilijk maar het is een fascinerend proces.

Ook voor de solisten is het een beetje hetzelfde principe. Ze kunnen makkelijk de neiging hebben om zich te haasten, ze moeten met kalmte de muziek kans geven. Wat meer precies deze produktie aangaat, zijn er andere moeilijkheden, zoals de grote afstanden op het podium, de plaatsing van de solisten, maar zo heeft elke produktie wel haar logistieke problemen.

Moest hij met de regisseur scenische problemen bespreken?

Er moesten vele dingen geregeld worden tussen mij en de regisseur, en dat moest heel snel gebeuren: er was maar vijf weken repetitietijd en met het koor zelfs nog minder. Je kan de produktie wel verder uitwerken in de volgende jaren aangezien een produktie voor vijf jaar blijft. Dat geeft artistiek mooie kansen, want niet alles werkt altijd goed van in het begin en er kan dus bijgeschaafd worden.

Toen Liszt Lohengrin zijn kans gaf in Weimar in 1851, bestempelde hij het werk als het einde van een voorbij tijdperk. Wat kan hij daarmee bedoeld hebben?

Er zijn zoveel voorafschaduwingen in Lohengrin, van wat nog gaat komen in het werk van Wagner, dat het soms schrikwekkend is. De prelude kondigt al aan hoe Parsifal gaat worden, de trombone kondigt de Ring aan. De structuur van het lange recitatief van het eerste bedrijf is extreem ambitieus. Het heeft een sterke politieke impact en gaat over veel thema's: oorlog, liefde, verraad, moord.

Als ik dan aan het tweede bedrijf begin, heb ik het gevoel dat ik een andere opera begin te dirigeren. En hetzelfde gevoel heb ik als het derde bedrijf begint. Wagner kapselt zijn bedrijven als het ware in eigen entiteiten in, en neemt je zo mee op een lange adembenemende reis gespreid over een grote tijdsspanne. Het geeft deze opera een enorme kracht.

Er is een sterk contrast tussen de verschillende bedrijven, die toch zo'n grote boog spannen, want je voelt dat het moment waar hij uiteindelijk naartoe wil, het moment is waarop Lohengrin en Elsa uiteindelijk alleen zijn. Die spanning maakt het werk adembenemend sterk en geeft er een modern aspect aan. Ik weet niet

hoe Wagner het doet want de bedrijven vormen een vrij gesloten geheel, maar op één of andere manier is dat derde bedrijf echt een eindmeet, een culminatiepunt ook muzikaal.

Daarover hebben de regisseur en ik allemaal moeten nadenken. Het is zo'n groot werk, zo ambitieus, zo romantisch, zo dramatisch, en de karakters - vooral Elsa - zijn extreem psychologisch uitgewerkt. Voor mij zou de opera eigenlijk "Elsa" moeten heten. Eigenlijk gaat de opera over haar. Natuurlijk heeft Lohengrin zijn momenten in het derde bedrijf, maar het is de weg van Elsa die we meemaken, zij is een fascinerend personage. In onze productie is het dan ook duidelijk dat Elsa voor ons centraal staat.

Zij is niet de vrouw die Lohengrin kan redden?

Wagner zegde dat Lohengrin misschien zijn enige echte tragedie is. Hij zocht altijd naar een manier waarbij de man gered kan worden door de liefde van een vrouw, door de zuiverheid van die liefde. Hier in Lohengrin loopt alles mis. De twijfel die Ortrud in het hart van Elsa plant is eigenlijk de enige handeling in de hele opera - voor de rest gebeurt er niets. De verleiding waaraan Elsa ten prooi is om iets te weten over de man van wie ze houdt, iets zo essentieels als de naam van iemand, daarover gaat de opera. In de literatuur van Wagners tijd had de naam van iemand kennen een grote waarde, het was een bewijs van de kracht van de liefde.

Het is Elsa verboden die naam te kennen, terwijl de andere persoon nochtans de hele tijd "Elsa, Elsa, Elsa" uitroept. De hele zwakheid van de menselijke conditie wordt getoond in deze opera en er wordt niets opgelost: het eindigt slecht, je hebt een ongemakkelijk gevoel als de opera gedaan is. Zelfs het orkest heeft geen mooi moment op het einde dat op redding wijst, zoals in Holländer of Tristan. Het is een luid, bitter einde.

Is het scherpe contrast tussen de bedrijven gebaseerd op het contrast tussen goed en slecht?

Ik denk het wel. Het eerste bedrijf is - zoals ik al zei - een apart deel met heel veel inleiding en afwisseling. Een heel bewogen bedrijf waarbij het optreden van Lohengrin bijna als een moment van rust komt, met zijn nostalgische muziek, iets onverwachts. Het tweede bedrijf is veel vloeiender, daar doet de boze wereld van Ortrud en Telramund zijn intrede. Wagner gebruikt daar in zijn orkestratie vooral het contrast tussen lichte en donkere kleuren voor. Wagner schildert de krachten van het kwaad op een ongelooflijke manier in zijn muziek - en wijst daarmee al naar heel veel vooruit in de Ring, bijvoorbeeld naar het begin van het tweede bedrijf van Siegfried. In Ortrud en Telramund zie ik ook een parallel met Lady Macbeth: de sterke vrouw, heel ambitieus, die de man oplegt wat hij moet doen en hem uiteindelijk naar zijn ultieme ondergang leidt. OK, er is hier een Engelse regisseur en een half-Engelse dirigent aan het werk, maar Wagner kende zijn Shakespeare goed en je kan de parallel nauwelijks ontwijken. Ortrud is misschien de slechte kant van Elsa. Ortrud is de verpersoonlijking van de stem in Elsa die haar dwingt te luisteren naar dat deel in haarzelf waar ze niet wil naar luisteren en dat ze niet wil zijn. De nieuwsgierigheid van Elsa is haar Achillespees. Ortrud

is de katalysator, die de daden op gang brengt. Het idee van iets dat verboden is (Nie sollst du mich befragen) is voor mensen een enorme verleiding, het hoort bij de menselijke natuur en in deze opera gaat het over mensen, niet over goden, dat is heel essentieel. Maar alles is ook van bij het begin aanwezig: de twee koppels zijn met elkaar verstrengeld als de complementaire kanten van één persoonlijkheid. Niemand is helemaal goed of helemaal slecht. Iedereen heeft verschillende kanten in zich. In onze productie is de wisselwerking tussen de koppels Ortrud-Telramund en Elsa-Lohengrin dan ook heel belangrijk.

Geeft de slotpassage van Lohengrin "Im fernen Land" meer inzicht in het personage en waarom kiest Pappano voor de korte versie?

We doen de aria niet in de lange versie, om de eenvoudige reden dat de avond zo al lang genoeg is en de zangers zijn moe...We wilden ze bovenop nog niet extra belasten. Misschien overwegen we het voor een herneming later. De lange versie is interessant van een literair standpunt uit gezien, niet zozeer vanuit het muzikale.

Nochtans is het een mooi stuk voor Lohengrin, waarin je hem eindelijk wat leert kennen en waarin hij met zijn hoge tonaliteiten en een wereld van kleuren in de muziek een band krijgt met Parsifal.

Ik discussieerde er ook over met Wolfgang Wagner: hij was absoluut tegen de langere versie.

Laten we nog wat meer algemeen over zijn optreden in Bayreuth praten: vond hij het een goeie zaak dat hij hier met een van de vroege opera's van Wagner zijn debuut kon maken?

Ik wil achteruitkijken om deze vraag te beantwoorden. Eigenaardig genoeg startte ik (het werken met Wagner-red.) met Siegfried, dan Meistersinger, dan Tristan en Parsifal, misschien is dat de goede richting, maar hoe dan ook hier uitgenodigd worden voor een nieuwe productie van Lohengrin, dat hier al een tijdje niet meer opgevoerd is, betekende heel veel voor me. Zou ik hier de Ring willen doen, zeker, zou ik hier een nieuwe Tristan willen dirigeren, natuurlijk, maar we moeten zien wat de toekomst brengt. Vooral dit jaar wordt er hier zoveel drukte gemaakt over wat er in de toekomst met Bayreuth zal gebeuren, en wie er de touwtjes in handen zal krijgen. De spanning daarrond tast het "huis" en wie er werkt eigenlijk niet aan. Ze wordt vooral gecreëerd door de media en was vooral tijdens de periode van de première heel sterk. Maar de première verliep goed en Wolfgang Wagner was heel tevreden, goedgeluimd en ontspannen, "erlichtert", op de persconferentie de volgende morgen. Het was belangrijk dat Lohengrin goed verliep want stel dat het een ramp geworden was, dan zou de atmosfeer hier totaal anders geweest zijn.

Maestro Pappano sprak al over het "unieke" van dit Festival, staat hij er dan achter dat Bayreuth uitsluitend gereserveerd blijft voor Wagneropvoeringen?

Het Festival, ja dat wel. Het publiek komt hier met een grote voorkennis en geeft de traditie door. Simpel gezegd: de plaats is afgestemd op de muziek en de mu-

ziek op de plaats, het gaat hand in hand. Er wordt wel eens over gepraat om hier componisten bij te betrekken uit de tijd van Wagner, Meyerbeer of zo, Maar ik vind het niet nodig. Misschien kan het theater in de loop van het jaar gebruikt worden voor heel precies gekozen andere werken, maar het is geen theater zoals om het even welk ander en mag dat ook niet worden. Het is gewoon een feit dat dit een speciaal theater is: waarom iets gaan herstellen wat niet stuk is?

In het seizoen 1999-2000 doet hij Meistersinger in Brussel: zal de aanpassing aan eigen huis en orkest zwaar vallen?

Waar ik ook kom, nu onmiddellijk na Bayreuth, zal het aanvankelijk vreemd aanvoelen, omwille van die timing bij het dirigeren, waarover ik het had. Maar mijn ervaring hier heeft me zoveel kennis en zelfzekerheid doen winnen, en mijn eerstvolgende produktie in Chicago is Falstaff, dus dat is een vreemde "zuivering", het totaal tegenovergestelde van wat ik nu doe.

Dan dirigeer ik een creatie, "Wintermärchen" van Philippe Boesmans. Ondertussen heb ik de kans gehad genoeg afstand te nemen van Wagner en deze ervaring te integreren in mijn leven om in de Munt Meistersinger aan te pakken.

Heeft het samenwerken hier met Barenboim hem beïnvloed qua stijl?

In de maanden en jaren die ik hier met hem heb samengewerkt, heb ik inderdaad van hem kunnen leren, als een model, maar wat hij doet heb ik wel tot mijn eigen stijl kunnen verwerken, daarvoor is Barenboim trouwens gekend. Wat je dus in mijn Wagneropvoeringen zal horen is iets wat helemaal niet als Barenboim klinkt, al heb ik met hem het meest gewerkt voor deze muziek. Ik was beïnvloed door hem, maar ik heb dat tot het mijne gemaakt. Ik ben wie ik ben en een dirigent kan maar slagen als hij eerlijk is tegenover zichzelf. Misschien krijg ik nog wel eens een verwijt van "Italianità", zeker bij een werk als Lohengrin, maar ik werk op een stuk en het wordt mijn werk, ik boetseer tijdens de repetitieperiode een werk dat het organisch met mij samenvalt, met mijn gevoel, met mijn lichaam, met mijn intellect. Als daar dan nog stijlinvloeden van een ander zouden inzitten, dan zijn die handig verstoppt!

En dat is waarschijnlijk ook het grootste compliment dat ik Daniel kan aanbieden: dat ik van hem leerde, maar dat hij mij toonde hoe ik kon leren zonder een doorslagkopie van hem te worden.

Bayreuth, 15 augustus 1999