

BAYREUTH IS DE ENIGE OPERA DIE DEUGT VOOR MIJ

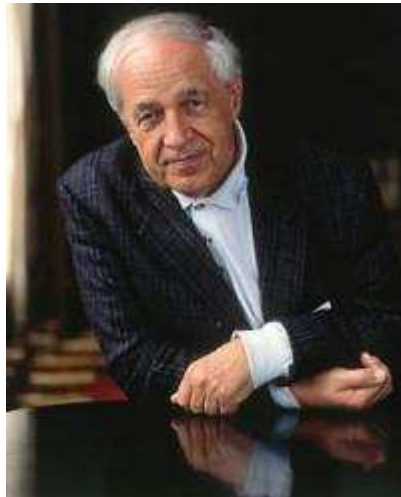
Leven met dertig soorten salami. Een portret van een jarige.

door Jos Hermans

“Alhoewel Bayreuth een schitterende start kende, in aanwezigheid van de voltallige aristocratie van zijn tijd, werd het stil rond het festival van 1877 to 1882. Wagner was perplex en verbitterd. Was zijn droom van de heropstanding van de Duitse kunst voorbarig of slechts een illusie? Hoe veraf en onbereikbaar leek hem nu het magische samenhorigheidsgevoel uit de Griekse tragedie...de samenleving die hij een unieke identiteit had willen verlenen amuseerde zich een tijdlang met zijn curiositeit om ze vervolgens te vergeten, tot een reeks van misverstanden zijn werk vernauwde tot het bekrompen symbool van nationalisme en racisme. Welk een onverkwikkelijke ironie ligt er in dit postume noodlot niet besloten! Eens het afschuwelijke masker afgerukt houdt Wagners werk niet op te fascineren en wordt datgene zichtbaar wat er werkelijk is: een oeuvre en een theater. De tweeslachtigheid van dit testament is een tamelijk getrouwe reflectie van zijn revolutionaire prestatie. Dit oeuvre is nog steeds een essentieel ferment, in de muziek meer nog dan in het theater. Zijn invloed is universeel gebleken en de taal van de muziek zoals we die vandaag kennen is zonder dit oeuvre gewoon ondenkbaar.”

PIERRE BOULEZ

Divergences: de l'être à l'œuvre, januari 1976



Een wild om zich heen schoppende Pierre Boulez had in de zestiger jaren nog luidkeels geroepen dat het opblazen van alle operahuizen de meest elegante oplossing was om “het probleem opera” voorgoed uit de weg te ruimen. Opera als kunstvorm kwam hem in die dagen nog als ondraaglijk steriel voor en met zijn naar het destructieve neigende onvrede met de heersende operapraktijk leek Boulez wel de reïncarnatie van Richard Wagner, die andere radicaal die vanop de barricaden van Dresden de Semperopera in de vlammen zag opgaan en daarvoor -overigens ten onrechte- van brandstichting werd beschuldigd.

Boulez is intussen een flink stuk grootmoediger geworden want behalve de tolk en voortrekker van de Franse avant-garde, is hij ook een indrukwekkend icoon van de muziekwereld geworden: de glamour-boy van het modernisme, het monstre sacré van de hedendaagse muziek. De verbale aanvallen tegen het muziekbedrijf die zijn vlegeljaren vergezelden, hebben gaandeweg aan scherpte ingeboet. Het destijds heftig aangevallen offi-

ciële muziekbedrijf heeft zich als resistent bewezen en het compromis blijft ook Pierre Boulez niet bespaard. Timmeren aan de weg doet hij vandaag van binnenuit. Ook daarin lijkt hij op de getemde beeldenstormer Richard Wagner, die van de *Zürcher Kunstschriften* die zijn revolutie niet langer op de barricaden predikte maar via zijn kunst zelf tot stand wilde brengen. Met het ouder worden ontdekt men zijn territorium en hoort men zich daarop terug te trekken. Wild en onstuimig vat een rivier zijn afdaling aan naar de zee; eens in de nabijheid van de zee wordt hij breder maar heeft hij ook een sterke stroming.

Timmeren aan de weg betekent voor Boulez in de eerste plaats de muziek van deze eeuw op de concertaffiche te brengen. “De concerten die ik geef zijn meestal rond hedendaagse muziek opgevat. Maar als je hedendaagse muziek brengt dan moet je ook het repertoire brengen; een groot orkest kan niet overleven zonder het repertoire. Daarom moet je een compromis maken, een compromis in de goede betekenis van het woord. Het heeft alles te maken met het publiek: als het publiek het gevoel krijgt dat je alle stukken kan dirigeren dan zullen ze je blijven volgen vanuit het vertrouwen dat wat je doet niet volkomen absurd is.”¹

Ook in zijn esthetische opvattingen over de muziek heeft Boulez een parcours afgelegd. De strenge determinatie-esthetiek van het serialisme uit zijn beginperiode als componist heeft plaats geruimd voor een minder rationeel formalisme waarin intuïtie een grotere rol is gaan spelen. “Het belangrijkste in de muziek is het evenwicht tussen structuur en intuïtie. Alleen maar structuur is oninteressant, is academisch. Alleen maar intuïtie is niet voldoende. Dat kan weliswaar een schok veroorzaken maar deze houdt geen stand na meermaals beluisteren omdat de structuur ontoereikend is.

Daarom fascineert mij de balans tussen berekening en intuïtie” 2

Een overblijfsel uit zijn experimenteerjaren binnen het gareel van het gestrengte serialisme is ongetwijfeld zijn gehechtheid aan precisie en helderheid in de expressie. Voor Boulez vangt de muziek pas aan bij de precisie. Tradities die zich tot slordige uitvoeringspraktijken hadden verward, heeft hij meermaals opengebroken. De sprong in het koude water heeft hij daarbij nooit geschuwd, hij is altijd een lastige onderhandelaar geweest en is dat gebleven. “Wat is traditie? Traditie bestaat uit manieren die iemand heeft veroorzaakt en die nadien zijn overgenomen en daarbij getransformeerd zijn geworden in manieren van een bedenkelijke soort omdat ze geen bestaansrecht meer hebben. Iedereen heeft zijn manieren. Ik ben er zeker van dat ik de mijne heb maar ik vraag niemand om mij na te bootsen. En dus als je mij vraagt naar hetgeen Furtwängler in de jaren 30 deed dan was dat uiteraard zeer goed omdat het Furtwängler zelf was en het zijn eigen tijd was. Maar vandaag kan je de zaken niet meer op dezelfde manier aanpakken.” 3

Als geen ander staat Richard Wagners muziek symbool voor een traditie belast met de eelt van een twijfelachtig verleden. Precies om de ondraaglijkheid van die traditie weg te vagen is Boulez Wagners muziek uitgerekend in Bayreuth gaan dirigeren. “Toen ik destijds in 1966 met Parsifal in Bayreuth ben geweest en vervolgens in 1976 met de Ring heb ik heftige haatreacties meegemaakt zoals zelden in mijn leven. En wat ik gewild had –in de eerste twee jaren ben ik daar misschien niet helemaal in gelukt, maar het heeft zich naderhand steeds verbeterd– was om de pompeuze retoriek die men voor Wagner hield, met al zijn dwaze gezwollen crescendi, te elimineren. Men hield dat voor expressie maar het was een valse retoriek. De miserie met Wagner is dat hij gekneld zat tussen het wezen van een avonturier en een heel reactionaire mens. Het publiek dat Wagner vandaag geniet, is net zo gespleten en verdeeld tussen reactionairen en avonturiers. En ik denk dat dat altijd zo zal blijven. Waar ik altijd op hamer: musici die altijd maar de klassieke en romantische literatuur interpreteren, zeg maar van Mozart tot Bruckner, die denken altijd in categorieën van het verleden. Ze voeden zich niet met de gedachte aan vandaag maar denken steeds aan een mausoleum. Ze ondergaan geen levendige uitwisseling tussen verleden en heden en redeneren zoals in een doodskist. En dat is voor mij ondraaglijk, dan word ik een beetje woest. Toen ik jong was heeft deze wereld mij niet geïnteresseerd maar nu dat ik deze wereld als deel van mijn eigen leven zie, wil ik werkelijk dat er een voortdurende uitwisseling plaats heeft tussen hoe ik Wagner gisteren heb gedirigeerd en hoe ik de partituur vandaag bekijk. Dat is interessant. Wanneer men de partituur alleen bekijkt als een afgesloten doos, vind ik er niets aan.” 4

Boulez' interesse en persoonlijke investering in opera is bij dit alles eerder marginaal gebleven. Die kreeg pas vorm door zijn samenwerking met Wieland Wagner, in eerste instantie via diens Frankfurtse productie van Wozzeck, nauwelijks enkele maanden voor zijn dood in oktober 1966. Dat bleek allerm minst een goed voorteken. De meeste van zijn grootse plannen voor de opera

stierven samen met de bevriende regisseurs met wie hij tot samenwerking had besloten: eerst Wieland, later Jean Genet en tenslotte ook Heiner Müller. Zijn belangrijkste wapenfeit leverde hij af samen met Patrice Chéreau: dat de schandaalverwekkende eeuweest-Ring van 1976 ons vandaag nog nauwelijks vermag te choqueren is wel het beste bewijs van hoe ingrijpend de tandem Boulez/Chéreau het operalandschap in die jaren tot ver buiten de grenzen van Wagners huistheater heeft weten te veranderen. Aan Chéreau waardeerde hij de radicale, maar niettemin letterlijke omgang met de tekst, de manier waarop hij deze in symbolen wist te gieten en de zangers verbluft achterliet telkens hij hun bezwaren wist te weerleggen door samen met hen in de tekst te duiken.

Over zijn Ring-ervaring in Bayreuth haalde hij enkele maanden geleden nog zure herinneringen op: “Het was één van de vreselijkste belevissen van mijn leven. Deze terreur van het publiek en van het orkest! Ik had in de orkestbak van tijd tot tijd de indruk dat voor en achter mij de hel losbrak. Verschillende muzikanten wilden bewijzen dat ik niet in staat was om de Ring te dirigeren. Daarom speelden zij, weliswaar niet letterlijk vals, maar dan toch niet in overeenstemming met wat ik had verlangd. Reeds de repetities waren een kwelling en als dan bij de première, bij het begin de van het derde bedrijf van *Götterdämmerung* in het auditorium ook nog het koor van de fluitjes inzette, stond ik op het punt om alles daar te smijten. Maar omdat dat precies de reactie geweest zou zijn waar mijn reactionaire tegenstanders op hoopten, ben ik ermee doorgedaan. Dat plezier heb ik hun niet willen gunnen.” 5

Aan de vooravond van zijn directie van De Ring had hij nog verklaard: “Volgend jaar dirigeer ik de vier cycli van De Ring in Bayreuth. Daarbuiten wil ik mijn tijd niet verspillen aan één of ander operahuis. Dit bedrijf met zijn steeds wisselende orkesten en zangers, zijn onderbroken repetities enz. vind ik totaal ongenietbaar. Zo geraak je nooit ernstig aan de slag. Eerder zou men zich de moeite moeten geven om een vast ensemble op te bouwen: geen dertig soorten salami maar één enkele! Bayreuth is de enige opera die deugt voor mij. Ik kan hier ongehinderd werken en hoef de repetities niet met een andere dirigent of een assistent te delen: ik kan geen toeschouwers gebruiken. In Bayreuth is gewoon alles zoals het hoort: zangers, orkest, akoestiek, gewoonweg alles. En wanneer de werkomstandigheden op zo'n gelukkige wijze samenvallen dan pas kunnen we de stukken, die voor de muziekontwikkeling van groot belang zijn geweest, weer opnieuw gaan ontdekken. Pas dan wordt het mogelijk om hun betekenis en boodschap voor een veranderde tijd opnieuw te interpreteren.” 6

Aan dirigeren in Bayreuth komt Boulez wel nooit meer toe. Hij kan het zich niet meer permitteren om drie maanden van zijn tijd aan de realisatie van een opera te wijden zoals het Bayreuthse systeem vereist. Maar de plannen voor een eigen opera heeft hij nooit opgegeven. Die creatie is voor Daniel Barenboim bestemd. “Het eerste dat ik Daniel Barenboim op het hart drukte is dat ik van geen deadline wil weten. Ik heb opera gedirigeerd, niet zo verschrikkelijk veel, maar voldoende om bewust te zijn van de moeilijkheden. En voor de opera

wil ik hetzelfde bereiken als met Répons: het uitbreken uit een conventionele omgeving. Natuurlijk, conventies bestaan niet alleen omwille van zichzelf maar ook omdat ze efficiënt zijn, bijvoorbeeld met betrekking tot de akoestiek. Ik zag ooit een voorstelling van Boris Godoenov in Parijs. Joseph Losey regisseerde. Hij wilde een direct contact tussen de zangers en het publiek. Hij gooide de orkestbak dicht en plaatste het orkest achter de zangers. Het contact verliep uiterst moeizaam, uiteraard omdat de dirigent de solisten niet kon zien; en dus waren er overal monitoren opgesteld. De balans was volledig verdwenen! Als het koor zich vooraan op het toneel begaf kon je nauwelijks een noot van het orkest horen. De zangers waren buiten alle proportie te horen. Je kan dus niet zomaar beslissen om het orkest hier en de zangers daar te plaatsen. Je moet ook met de akoestische problemen afrekenen. Daar wil ik over nadenken samen met de librettist en zien wat we daaraan kunnen verhelpen. Muziek heeft niet dezelfde flexibiliteit als theater.”⁷

De hervorming van het theater is een domein waarin Wagner bijna totaal is mislukt, zegt Boulez. “Zijn felle aanvallen, meer dan een eeuw geleden geschreven, blijven vandaag in alle opzichten relevant, want er is niets veranderd - de loomheid van het repertoiretheater, zijn mislukkingen en zijn wisselvallige manier van functioneren, de blinde keuze van het repertoire, het arbitraire casten van zangers en acteurs, het gebrek aan repetities, de *sauve-qui-peut* routine. Architecturaal gesproken is het Bayreuthse model dode letter gebleven en zitten we nog steeds opgezadeld met theaters naar Italiaans model.”⁸

Dat was in 1975, toen er van een “salle modulable” in de Opéra Bastille nog geen sprake was. Maar ook die is dode letter gebleven en de nieuwe mogelijkheden van de Cité de la Musique in La Villette heeft zich voor het muziektheater nog niet bewezen. Zal de de 75-jarige avonturier ons op dit punt vroeg of laat nog weten te verrassen? Zijn ressentiment ten aanzien van opera, een kunstvorm die in slecht handen overgeleverd tot de meest ondraaglijke kitsch kan ontaarden, heeft Pierre Boulez overwonnen door zelf een niet onaardige rol te spelen in de opwaardering van opera als artistieke code van onze tijd. Dat hij daarbij Richard Wagner tot de grootste persoonlijkheden van de muziek en de theatergeschiedenis is blijven rekenen is een stevige opsteker. Pierre Boulez is daarmee het koppelteken tussen Richard Wagner en de moderniteit.

Soms is het goed om helden te hebben ook al zijn ze net 75 geworden. Prettige verjaardag, meneer Boulez.

Bronnen

¹ Pierre Boulez in conversation with Joshua Cody, The Ensemble Sospeso, New York

² Pierre Boulez, Musik ist eine Art zu leben, zu denken, alles wahrzunehmen, Fono Forum, maart 1995

³ The making of the Ring. A documentary, Unitel-Philips 1983

⁴ Idem als 2

⁵ Pierre Boulez, Man spielt gern den wilden Hund, Der Spiegel 46/1999

⁶ Pierre Boulez, Man muss schon Taktik entwickeln..., Fono Forum, september 1975

⁷ Idem als 1

⁸ Pierre Boulez, Divergences: de l'être à l'œuvre, preface to Wagner: A documentary Study, ed. Herbert Barth, Dietrich Mack, Egon Voss, London, Thames and Hudson, 1975